BENEDETTO CROCE

SCRITTI DI STORIA LETTERARIA E POLITICA
XIV

ARIOSTO, SHAKESPEARE E CORNEILLE

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1920

SCRITTI

DI

STORIA LETTERARIA E POLITICA

XIV

ARIOSTO, SHAKESPEARE E CORNEILLE

BENEDETTO CROCE

ARIOSTO, SHAKESPEARE

E

CORNEILLE

BARI

GIUS. LATERZA & FIGLI

TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI

1920

AVVERTENZA

I tre saggi, raccolti in questo volume, non vi si trovano a caso, e neanche per la ragione alquanto estrinseca che i tre poeti, da cui prendono il titolo, appartengono in certo senso a tre momenti consecutivi di una stessa epoca storica. Ho raccostato questi tre poeti, perché mi davano modo di studiare tre tipi assai diversi d'arte; di provare nel fatto come con gli stessi principî si ottenga l'intelligenza delle forme artistiche piú diverse e quasi opposte; di rendere piú perspicua la caratteristica di ciascuno mercé il contrasto con gli altri; e d'illustrare ed esemplificare e confermare alcuni concetti estetici e in genere filosofici, che mi stanno particolarmente a cuore. Quanto al metodo da me tenuto in questi saggi, non ho bisogno di dichiararlo ai miei vecchi lettori, e d'altronde mi sembra che essi portino con sé gli schiarimenti necessarî e sufficienti. Ma chi desideri vederlo piú direttamente dibattuto e ragionato in teoria, può consultare il volume, che è uscito in luce poco prima di questo, dei *Nuovi saggi di estetica*.

Napoli, maggio 1920.

B. C.

I

ARIOSTO

I

Un problema critico.

La fortuna dell'*Orlando furioso* si può comparare a quella di una donna leggiadra e sorridente, che tutti guardano con letizia, senza che l'ammirazione sia impacciata da alcuna perplessità d'intelletto, bastando, per ammirare, aver occhi e volgerli al grato oggetto. Limpidissimo com'è quel poema, nitidissimo in ogni particolare, facilmente apprensibile da chiunque possegga una generale cultura, non ha mai presentato serî ostacoli d'interpretazione, e perciò non ha avuto bisogno delle industrie dei comentatori e non è stato aduggiato dalle loro litiganti sottigliezze; né poi è andato soggetto, o assai lievemente, alle intermittenze che, per le varie disposizioni culturali dei varî tempi, hanno pur sofferto altre insigni opere di poesia. Grandi uomini e comuni lettori sono stati intorno ad esso in pieno accordo, come appunto intorno alla bellezza, poniamo, di una signora di Récamier; e nella folla di coloro che furono presi dal suo fascino, si notano un Machiavelli e un Galilei, un Voltaire e un Goethe.

Pure, quanto concorde e semplice e irrefrenabile è l'approvazione estetica che si rivolge al poema ariostesco, altrettanto discorde, complicata e travagliata è la caratteristica critica che di quel poema si è data; e codesto è anzi

uno dei casi nei quali la differenza dei due momenti spirituali, l'intuitivo o estetico, che è l'apprensione o gusto dell'opera d'arte, e l'intellettivo, che è il giudizio critico e storico, — differenza a torto contestata dai sensisti per un verso e dagli intellettualisti per l'altro, — spicca cosí netta che quasi sembra si divida spazialmente e si possa toccar con mano. Ricantare le ottave dell'Ariosto e riviverle, carezzandole con la fantasia e con la voce come in rapimento d'amore, è presto fatto e da tutti; ma dire donde venga il loro particolare incanto, cioè determinare il carattere dell'ispirazione che mosse l'Ariosto, il motivo poetico dominante, il peculiare affetto che in lui divenne poesia, è assunto assai diverso e di non piccola difficoltà.

La domanda ha assillato i critici dal tempo in cui la critica e storiografia letteraria acquistò singolare risalto ed energia, ossia dalle origini della estetica romantica, quando le opere d'arte furono investigate non piú nelle loro parti sciolte dal nesso o negli esterni contorni, ma nel loro spirito animatore. Non che debba credersi che nei secoli precedenti ne mancasse proprio ogni e qualsiasi accenno, giacché un incerto mormorio se ne percepisce perfino sotto i barocchi quesiti, se il *Furioso* fosse o no poema epico, e se fosse da reputare serio o giocoso. Ma, nell'ultimo secolo, si proposero e trattarono quella questione, o la toccarono di passata, intelletti come Schiller e Goethe e Humboldt e Schelling e Hegel e Ranke e Gioberti e Quinet e De Sanctis, e altri moltissimi con loro e dopo di loro; e anche testé è stata ripresa con nuova lena in dissertazioni, memorie ed articoli, i piú italiani, ma alcuni anche forestieri.

Nel corso di tutto questo lavorio critico, e per effetto dei nuovi concetti sull'arte che in esso operavano, vennero lasciati cadere, come morte spoglie, molti dei problemi, o delle formole di problemi, sui quali si era discettato per

l'innanzi: cioè non solo quelli che abbiamo mentovati, se il *Furioso* fosse epico o no, serio o burlesco, ma anche la infilzata degli altri: se avesse unità d'azione e quale, se avesse protagonista o eroe, se gli episodî fossero legati all'azione, se serbasse il decoro e la storia, se contenesse allegoria e quale, se obbedisse alle leggi del pudore e della morale, se rispondesse ai buoni esemplari, se gli spettasse e in quale misura il merito dell'invenzione, se vincesse la *Gerusalemme* o ne fosse vinto, e in che la vincesse o ne fosse vinto; e via discorrendo. Tutti codesti sono ormai problemi oltrepassati, perché risoluti nel solo modo che comportavano, cioè chiariti fallaci in quei loro termini teorici; ed oltrepassati non vuol già dire che non vi siano stati nel secolo decimonono, o non siano al presente, taluni che se li ripropongono e infelicemente li concludono in modo diverso. L'unità di azione del *Furioso* è stata ancora investigata e determinata (dal Panizzi, per esempio, e dal Carducci); la immoralità, ancora biasimata (per es., dal Cantú); il libro dei debiti dell'Ariosto verso i predecessori, riaperto e caricato di tante e tante cifre al passivo che il bilancio finale di debiti e crediti segna un enorme spareggio (Rajna); il paragone con gli esemplari, istituito da capo, sotto nome di « storia evolutiva del romanzo cavalleresco », nella quale il *Furioso*, secondo alcuni, non rappresenterebbe l'apice ma piuttosto la deviazione e decadenza dall'ideale prototipo (di nuovo, Rajna), e, secondo altri, avrebbe alfine dato forma perfetta all' « epica francese degli eroi germanici » (Morf); l'allegoria, riposta in un giudizio morale circa la vita italiana della Rinascenza, che si perdeva dietro l'amore come i cavalieri cristiani e saracini dietro Angelica (Canello). Ma oltrepassati essi sono, sia nella loro forma primitiva sia in queste piú o meno ammodernate, per noi che ci rendiamo conto degli scambî ed errori estetici, dai quali derivano;

e allo stesso modo oltrepassati debbono tenersi, insieme con essi, altri di più recente impronta, pei quali si assume (per dirne una) di studiare il *Furioso* nella sua « formazione », e per formazione s'intendono i presupposti letterarî delle varie parti, a cominciare dal titolo; il che si fregia del nome di « studio scientifico », laddove è mera filologia inconcludente o mal concludente.

L'opera adempiuta dalla moderna critica non consiste solo nell'avere sgombrato codesti oziosi quesiti ed indebite pretese, ma comprende anche una varia e profonda indagine della poesia ariostesca, della quale sono stati a volta a volta messi in luce tutti, si può dire, gli aspetti, e ventilate tutte o quasi le soluzioni che è dato escogitare del problema intorno al carattere che le è proprio. E si può presumere che chi voglia ora formarsi un concetto adeguato ed esatto in quest'argomento, debba solamente, dopo essersi reso esperto della relativa letteratura critica, scegliere, tra le varie soluzioni esistenti, quella che, confortata da più valide ragioni, si mostri superiore alle altre e comprensiva delle altre. Proporne un'altra affatto nuova sembra, in verità, impossibile; e l'argomento, uno di quelli nei quali, come si suol dire, « non c'è speranza di trovare nulla di nuovo ».

E ciò è a un dipresso vero, ma solo « a un dipresso », perché una non superficiale disamina che si eserciti su quelle varie soluzioni conduce alla conseguenza, che nessuna di esse regge nel modo in cui è presentata, ossia con le ragioni che la sussidiano. Sicché converrà, pur non riuscendo a foggiarne altre che splendano di strabiliante novità, ripresentare in diverso modo alcuna delle già date e ragionarla diversamente. Ma questa, se ben si rifletta, sarà poi nient'altro che una soluzione nuova, appunto perché diversamente configurata e ragionata: di quella seria novità che è un passo innanzi sul già osservato ed acqui-

sito, e non della novità stravagante che piace alla falsa originalità e alla sterile sottigliezza.

Infatti, le risposte alla domanda intorno al carattere della poesia ariostesca si raccolgono sotto due tipi fondamentali, dei quali piú importante è il primo, sia perché, come si vedrà, effettivamente prossimo al vero, sia perché si afforza della somma autorità del De Sanctis. Prima del De Sanctis, è dato scorgerlo vagamente abbozzato nel giudizio del settecentesco Sulzer, e piú distintamente in quello dell'estetico tedesco Vischer; dopo, fu ripetuto, prevalse e venne accettato, tra gli altri, dal Carducci. Secondo il De Sanctis e i suoi precursori e seguaci, l'Ariosto, nel *Furioso*, non ha nessun contenuto soggettivo da esprimere, nessun motivo sentimentale e passionale, nessuna idea divenuta sentimento e passione, ma persegue il solo fine dell'arte, canta per cantare, rappresenta per rappresentare, elabora la pura forma, soddisfa il semplice bisogno di attuare i suoi fantasmi.

Questa affermazione non è da intendere in senso generico, col prendere alla lettera le parole in cui si suol formolare, perché si potrebbe allora con facile ragionevolezza obiettare, che non l'Ariosto singolarmente, ma ogni artista in quanto tale non ha mai altro fine che quello dell'arte, e canta sempre per cantare, e rappresenta per rappresentare, ed elabora la pura forma, e soddisfa il bisogno che prova di attuare i suoi fantasmi: guai all'artista, che abbia l'occhio ad altri fini, e si argomenti di addottrinare, di persuadere, di scuotere, di movere, di far colpo ed effetto, o altro che sia, estraneo all'arte. La teoria dell'arte per l'arte, che molti avversano, non è, sotto quest'aspetto, punto contestabile, ma anzi indubitabile e addirittura ovvia. I critici, che assegnano quel fine come carattere della poesia ariostesca, intendono invece affermare, che l'autore del *Furioso* si condusse in guisa propria e singolare, com-

parato agli altri poeti; e il loro pensiero vengono poi più particolarmente determinando in due modi, alquanto diversi, che tutti e due si vedono per altro misti e confusi nelle pagine del De Sanctis. L'Ariosto avrebbe lasciato sfilare dentro di sé le romanzesche figure dei cavalieri e delle donne, e i racconti delle loro armi e audaci imprese, dei loro amori e cortesie, per unico diletto d'immaginazione. L'Ariosto avrebbe ritratto quel vario mondo umano senza interporre mai nulla tra sé e le cose, senza rispecchiare sé nelle cose, senza ricavare queste da sé stesso ossia dal proprio sentire, e tenuto metodo prettamente osservatore ed oggettivo. Ora, nel primo modo, cioè se l'opera dell'Ariosto si risolvesse davvero in un trastullo dell'immaginazione, egli si sarebbe bensí dilettato in qualcosa di gradevole per lui e forse per altri, ma non sarebbe stato poeta, il « divino Ariosto », perché il diletto dell'immaginazione appartiene all'ordine di atti pratici, che si chiamano del giuoco o del trattenimento. E non solo diverso dal creare proprio del poeta, ma anche contradittorio con esso — e contradittorio in genere con ogni forma di produzione spirituale — è ciò che gli viene attribuito nel secondo modo, con la lode della perfetta oggettività: come se esistano cose fuori dello spirito, e si possa prenderle nella loro supposta oggettività ed esternità e metterle in carta o in tela. La teoria dell'arte per l'arte, interpretata come teoria del mero diletto dell'immaginazione o della indifferente riproduzione oggettiva delle cose, merita di essere sempre fermamente respinta, perché contrasta e contraddice alla natura dell'arte e dello spirito in universale. Tutt'al piú, questi due paradigmi, — di arte della mera immaginazione, e di arte dell'estrinseca oggettività, — potrebbero valere a designare due deficienze e brutture artistiche, l'arte futile e l'arte materiale, cioè, in entrambi i casi, la non-arte; e similmente la teo-

ria dell'arte per l'arte sarebbe, in quei casi, definizione di una o piú forme di pervertimenti artistici.

Per la logica impossibilità di negare nell'Ariosto qualsiasi contenuto e insieme gustarlo e acclamarlo poeta, — impossibilità che si avvertiva piú o meno oscuramente, pur senza scoprirla e mostrarla come sopra si è fatto, — è accaduto che non solo altri critici, ma quegli stessi che, come il De Sanctis, lo avevano descritto poeta di pura immaginazione o di pura oggettività, sono stati tratti a riconoscergli un contenuto, e talora parecchi contenuti, l'uno dopo l'altro o alla rinfusa. Uno di tali contenuti, e forse il piú generalmente ammesso, è, senza dubbio, la dissoluzione del mondo cavalleresco, dall'Ariosto operata mercé l'ironia: posizione storica che gli fu conferita dallo Hegel e che il De Sanctis illustrò ampiamente. Ma che cosa si vuol significare col dire che l'Ariosto esprime la dissoluzione del mondo cavalleresco? Non certo semplicemente che da quel poema si traggano documenti circa il tramonto degli ideali cavallereschi, perché, vero o no che ciò sia, riguarda non la concreta forma artistica, ma l'astratta materia, considerata e trattata come fonte documentaria di storia. E nemmeno che esso sia guidato da un concetto polemico contro gl'ideali cavallereschi e a favore di nuovi ideali, perché la polemica e la critica, la negazione e l'affermazione, non sono arte. Si vorrà dire dunque (sebbene i sostenitori di quella interpretazione la intendano sovente nell'uno o nell'altro degli ora esposti significati, estranei all'arte), che l'Ariosto era animato da un suo proprio e reale sentimento verso gl'ideali e la vita cavalleresca, e che tale sentimento offerse il motivo lirico al suo poema. Motivo che è stato variamente disputato nei particolari, alcuni determinandolo come avversione, altri come un misto di avversione e di amore, altri come ammirazione e compiacimento; ma che, prima che si entri

in tale investigazione ulteriore, è da vedere se sussista, ossia se l'Ariosto veramente investa con un suo affetto — quale che sia, di prevalente avversione o prevalente inclinazione o prevalente alternazione delle due, — la materia cavalleresca, rendendola seria e commossa della serietà e commozione di quell'affetto. E ciò non sussiste punto; giacché quel che tutti sentono e vedono nella trattazione ariostesca della cavalleria è invece una sorta di distacco e superiorità, ond'egli non s'impegna mai a fondo nell'ammirazione o nello scherno o nel dissidio passionale tra l'una e l'altro; e questa impressione che lasciano i suoi racconti di assedî e combattimenti, di duelli e prodezze, ha pórto l'appicco alle mentovate opposte teorie del suo fare oggettivo e del suo coltivare un semplice spasso dell'immaginazione. Se davvero l'Ariosto avesse, come si asserisce, mirato a un'esaltazione o semiesaltazione o a un ironizzamento della cavalleria, avrebbe chiaramente fallito il segno: fallimento, che sarebbe poi il fallimento dell'arte sua.

Quel che si è osservato pel contenuto cavalleresco, è da ripetere per tutti gli altri contenuti che sono stati a volta a volta proposti, ciascuno o tutti insieme, come il dominante e proprio; dei quali (trascurando i meno verisimili, poiché qui non raccogliamo minuzie curiose di critica ariostesca, ma riassumiamo le linee essenziali di questa critica nell'intento di venirle poi incidendo piú profonde e sicure), l'altro da mentovare, subito appresso l'idealità o l'antidealità cavalleresca, è la filosofia della vita, la saggezza, di cui l'Ariosto si sarebbe fatto somministratore e consigliere. Saggezza che abbraccerebbe l'amore, l'amicizia, la politica, la religione, la vita privata e la pubblica, e che sarebbe governata da grande temperanza e buon senso, nobile senza fanatismo, coraggiosa e paziente, dignitosa e modesta. Che queste cose siano nel *Furioso*, come c'è la rappresentazione delle cose

cavalleresche, si concede; ma ci sono press'a poco nello stesso modo, cioè con quel non equivoco accento di distacco e distanziamento, che pone, senz'altro, divario grande tra l'Ariosto e i veri poeti della saggezza, quali furono, per esempio, il Manzoni e il Goethe. Il qual ultimo, nei bei versi (del *Tasso*) in elogio dell'Ariosto, — che avrebbe avvolto nella veste della favola quanto può rendere l'uomo onorato e caro, e mostrato l'esperienza, l'intelligenza, il gusto, il puro senso pel bene, quasi personaggi vivi, coronati di rose, aleggiati da un magico giuoco di Amorini, — trasfigurò alquanto il suo elogiato, avvicinandolo a sé stesso: quantunque, come si vede dalle immagini alle quali ricorse, non gli sfuggisse che quella saggezza era, nell'amabile cantore del *Furioso*, coperta e come soffocata sotto un nembo di variopinti fiori.

Dunque, le due soluzioni principali finora date del problema critico ariostesco, le due sole che sembrano escogitabili, — che il *Furioso* non abbia nessun contenuto; che abbia questo o quel contenuto, — trovano ciascuna i propri sussidî e argomenti nell'altra: il che importa che si confutano a vicenda. E poiché è impossibile che nell'Ariosto non sia alcun contenuto, e d'altra parte tutti quelli ai quali si è dapprima rivolta l'attenzione (pregio o spregio della cavalleria, saggezza della vita) si provano insussistenti, è chiaro che altra via di uscita non v'ha che ricercare un altro contenuto, ed un contenuto tale, che dia come la realtà di quanto è stato simboleggiato nelle improprie formole della « mera immaginazione », della « indifferente oggettività », e del « puro fine dell'arte ».

II

La vita degli affetti nell'Ariosto, e il cuore del suo cuore.

Ebbe, l'Ariosto, una vita di affetti ordinarî, che ci è resa presente non tanto dai ragguagli dei biografi suoi contemporanei e dai documenti venuti fuori più tardi, quanto dalle sue stesse parole, perché assai a lui piacque, se non proprio confessarsi, sfogarsi. E tutti sanno che egli era privo di profonde passioni intellettuali, religiose e politiche, sciolto dall'ambizione delle ricchezze e degli onori, semplice e frugale nel costume, bramoso di pace e tranquillità e libertà per seguire le sue fantasie e addirsi agli studî diletti; e che di rado e per brevi tratti gli fu dato vivere a suo modo, perché la necessità dapprima di provvedere ai minori fratelli e alle sorelle e alla madre, rimastigli sulle braccia, e poi l'altra di procurarsi un pane per sé stesso, lo costrinsero alle fatiche e ai fastidî delle corti. Amorevole nell'adempimento dei doveri familiari, di grande probità e rettitudine in ogni occorrenza, di sentimenti buoni, giusti e generosi, e ricambiato perciò di stima e di fiducia universali, si aggirò, per ragione dei suoi uffici, tra uomini avidi, violenti e di pochi scrupoli, e non si lasciò macchiare da quei contatti, osservando verso i suoi padroni l'atteggiamento di un onesto impiegato che at-

tende al disbrigo dei formali incarichi commessigli, ed è bensí fido, ma schietto e dignitoso, e non partecipa in niun modo alle segrete intenzioni e alle sostanziali operazioni di coloro che lo comandano. Poté cosí tributar loro ossequio, considerandoli solo nel grado che tenevano e idealizzandoli in conformità di questo grado, col lodarli cioè di pregi e virtú e di nobili imprese, sia che effettivamente possedessero e compissero tali cose, sia che spettasse loro possederle e compierle come attributi ed esercizî del loro grado sociale.

Tra questi doveri e travagli, una sola passione gli faceva scorrere pel petto un rivolo sempre caldo: l'amore, o piuttosto il bisogno della muliebrità, di aver seco una donna diletta, e goderne la bellezza, il riso, il favellare: alla quale passione, sebbene con riserbo, alludeva di frequente, come chi si vergogni di una sua debolezza ma sappia di non potere a niun patto far di meno della dolcezza che gli procura e che è un elemento vitale all'esser suo. Ma anche l'amore per la donna, forte che fosse, s'inquadrava nel suo ideale idilliaco e nel suo spirito riflessivo e temperato, e non aveva nulla del fantastico, dell'avventuroso e del dongiovannesco; e, dopo le solite rapide vampate e cattive scelte giovanili, si raccolse in quella « per cui tremò d'amoroso zelo » (come dicono certi versi dell'amico suo Ercole Bentivoglio): in quella Alessandra, per un ventennio sua amica e, in ultimo, moglie piú o meno legale. Onde alla brama di quiete si uní in lui, cocente stimolo, l'altra di non allontanarsi, o il meno possibile, da colei che gli era tepore e conforto, e alla quale si stringeva come il bambino al seno materno. Gli ultimi suoi anni, in cui, richiamato dal duro soggiorno della Garfagnana, attese in Ferrara a rivedere il poema, accanto alla donna amata, furono forse i suoi piú felici; e in quella sospirata pace si spense, prima di aver toccato la vecchiaia.

Tali inclinazioni d'animo, e la vita che ne conseguí, sono state ora ammirate e invidiate, come dal cinquecentesco traduttore inglese del *Furioso*, lo Harrington, il quale, dopo averle descritte, pur facendo salvezza per taluni peccati, anzi (come diceva) per l'unico *peccadillo* dell'amore, concludeva sospirando: « *Sic me contingat vivere, sicque mori* »; — ora guardate dall'alto e quasi con compassione, come dal De Sanctis e da altri, che hanno insistito sugli aspetti negativi del carattere dell'Ariosto. Questi aspetti negativi sono poi nient'altro che i limiti che ciascun uomo ha, perché nessuno può tutto; e veramente i critici italiani, specie nel periodo del Risorgimento, errarono sovente nel porre come misura unica e fissa l'eccellenza civile, politica, patriottica, religiosa, dimenticando che il giudizio del carattere di un individuo non deve esser dato se non in relazione alle naturali disposizioni di lui, al suo temperamento. Certo, non fu quella dell'Ariosto una ricca e intensa vita, che offra problemi rilevanti nel riguardo della storia sociale e morale; e le industrie degli eruditi hanno potuto bensí accrescere ragguagli e congetture sulle sue condizioni economiche e familiari, sui suoi ufficî di cortegiano, ambasciatore e governatore pel duca di Ferrara, sui suoi amori e sui nomi e le persone delle donne da lui amate, sulla casa che si costruí ed abitò, e simili particolari e aneddotucci e curiosità (la cui raccolta attesta la religione o la superstizione di cui un grand'uomo è circondato, e talvolta nient'altro che l'oziosità dei ricercatori), ma non hanno aggiunto cosa alcuna sostanziale a quanto il poeta stesso narra, e molto meno hanno potuto fornire i materiali per una veramente nuova biografia, che abbia del profondo e del drammatico.

Pure, quale essa fu, vita di brav'uomo, e di pover'uomo, e di tenace innamorato della poesia e dell'amore, dié luogo a una espressione letteraria nelle opere minori dell'autore: nei carmi latini, nelle rime italiane e nelle satire.

Cosí dicendo, mettiamo da parte le commedie, che tra quelle opere minori sembrano le maggiori, e nonpertanto sono le meno significanti, e quasi si potrebbero escludere dalla storia del suo svolgimento poetico, aggregandole piuttosto alle sue faccende di cortegiano, ordinatore di spettacoli e di recite, per le quali egli deliberò d'imitare la commedia latina, poiché altro non credeva che restasse da fare in questo campo, al modo che i latini avevano già imitato la greca. Le commedie ariostesche segnano senza dubbio una data importante nella storia del teatro italiano e della imitazione latina che vi prevalse, cioè nella storia della cultura, ma non in quella della poesia, nella quale sono mute. Lavori di ricalco e combinazione, e perciò stentati, non indovinarono nemmeno all'incirca la loro forma, a segno che l'Ariosto, dopo un primo tentativo di eseguirle in prosa, le verseggiò in monotoni e fastidiosi endecasillabi sdruccioli, che all'orecchio di nessuno hanno mai sonato bene, perché non nacquero ma furono costrutti sopra calcolo, con evidente artificio, per dare all'Italia il metro della commedia, analogo al giambico romano. Chi (per rimanere nello stesso tempo e nello stesso « genere ») si rechi alla memoria la *Mandragola* del Machiavelli, improntata dell'energico spirito e dell'amarezza sdegnosa del gran pensatore, o anche gli schizzi buttati giú alla svelta dallo scapigliato Pietro Aretino, avverte il divario tra la morta abilità e la forza viva o almeno la spensieratezza briosa. Né il morto diventa vivo, come si suol credere da critici di facile contentatura, pel fatto che l'Ariosto introdusse in quelle commedie, particolarmente nelle ultime, allusioni a persone, luoghi e costumi di Ferrara o punte satiriche contro vizî del tempo: tutti amminicoli e cose estrinseche, quando manca, come qui manca, la generazione dall'intimo.

Invece, nelle altre opere minori c'è molte parti spon-

tanee e schiette: perfino le imitazioni oraziane, catulliane e tibulliane dei carmi latini non danno senso di frigidezza, perché si sente che sono mosse dalla devozione umanistica pei latini, pei « latini miei », com'egli affettuosamente li chiamava; e tra esse palpita sovente il cuore del poeta, o pianga il defunto amico e compagno, o ritragga una leggiadra persona femminile, o descriva delizie campestri, o imprechi contro la femmina traditrice e venale. Similmente, nelle rime italiane, si nota qualche bel tratto di elevata commozione nelle due canzoni per Filiberta di Savoia; e, fra mezzo il petrarchesco e il madrigalesco e il cortigianesco delle altre, si aprono la via i veraci accenti del suo amore. Cosí nella canzone del primo incontro, col ricordo della festa fiorentina in cui vide colei che doveva diventare la sua donna e che subito ai suoi occhi s'innalzò sopra le altre tutte, e di cui gli rimasero nell'anima la bionda e folta chioma, che le ombreggiava le guance e il collo e le scendeva sulle spalle, e la ricca veste serica, fregiata di rosso e d'oro; e nell'elegia che è uno scoppio di gioia per avere attinto la felicità bramata; e nell'altra del notturno convegno amoroso; e nel capitolo sulla gita a Firenze, invano colà attorniato da tutte le attraenze della dolce città, che non gli procuravano un istante di svago, fremente com'era per la bramosia di tornare presso l'amata, la quale gli si profilava poeticamente in lontananza come una bella maga (« Oltra acque, monti, a ripa l'onda vaga — Del re de' fiumi, in bianca e pura stola, — Cantando ferma il sol la bella maga, — Che con sua vista può sanarmi sola »); e nel sonetto che termina: « Ma benigne accoglienze, ma complessi — Licenziosi, ma parole sciolte — D'ogni freno, ma risi, vezzi e giuochi... ». Sono riecheggiamenti spesso degli erotici latini, ma rinfrescati dalla condizione reale del proprio spirito, che nella passione d'amore non andava oltre un tenero sensualismo, di poca

ampiezza. Vi si cercherebbero invano, poiché in lui non erano, il soave fantasticare, i riferimenti cosmici, le finezze morali, gli alti concetti che si trovano in altri poeti d'amore.

Perciò alle brevi effusioni liriche di questo erotismo seguono e s'accompagnano, nella guisa piú naturale, le riflessioni sopra sé medesimo e sulla società in mezzo alla quale gli toccava vivere, le confidenze del suo vario sentire e il racconto dei proprî casi: l'Ariosto, quando si attiene alle vicende e ai pensieri della sua vita ordinaria, ha piuttosto da narrare che da creare, e il culmine delle opere minori sono le cosiddette Satire, che non debbono circoscriversi alle sette che nelle edizioni portano questo titolo, ma comprendere gli altri componimenti simili per contenuto e intonazione, che si leggono tra le elegie e i capitoli, e persino tra i carmi, com'è l'elegia *De diversis amoribus*. In essi tutti l'Ariosto scrive la sua autobiografia, a frammenti, o piuttosto come in una serie di lettere ad amici; di quelle lettere confidenziali che in prosa egli non scrisse o almeno non si trovano tra le lettere che di lui avanzano e che sono tutte d'affari, secche, sommarie e tirate in fretta, e solo qua e là scoprono l'intimo dello scrivente; laddove, esprimendosi nel verso, prendeva a soggetto il suo animo stesso, e curava la vivacità della rappresentazione e la precisa particolarità del dire. Graziosissimo epistolario versificato, nel quale lo udiamo lamentarsi, spazientirsi, esporre ciò che gli bisogna, formare propositi, opporre rifiuti, inviare preghiere, candidamente aprirci l'indole sua, la sua indocilità e la sua volubilità e i suoi ghiribizzi, e ragionare sulla vita e sul mondo, sorridere d'altrui e di sé; e conversiamo con un Ariosto in veste da camera, che prova gran gusto e nessun ritegno a mostrarsi nel suo naturale, lui che tanto aborriva le costrizioni di qualsiasi sorta. Ma queste lettere in verso,

sebbene perfette nella qualità loro, vivaci ed eloquenti come di solito le scritture in cui l'uomo parla delle cose proprie, sono pur lettere, confessioni, autobiografia, e non già pura poesia; e la forma metrica vi sta in certo modo, come accade in consimile disposizione d'animo, per vaghezza e piacevolezza; con la quale avvertenza si vuole non punto diminuire il loro pregio, che è grande, ma solamente non lasciarsi sfuggire il vero loro carattere.

Non è meraviglia, dunque, se tra queste opere minori, carmi, rime, satire, e il *Furioso* sembri correre lo stesso rapporto che tra le valli e il monte. Basta rileggere qualche ottava del poema per scorgere subito la distanza in altezza che lo divide dalle piú leggiadre rime d'amore e dalle parti piú agili e pittoresche delle satire, che esprimono i sentimenti dell'autore in modo assai piú diretto che non faccia il *Furioso*. D'altronde, è noto che l'Ariosto non curò mai di pubblicarle, e certo le piú di esse non avrebbe mai pubblicate, salvo le commedie, e altre non avrebbe voluto che fossero pubblicate nemmeno dopo la sua morte, salvo forse le satire. Ma poiché le opere minori sono tuttavia l'espressione degli affetti di lui nella sua vita reale od ordinaria, discende da ciò che, se si vuole ritrovare l'ispirazione del *Furioso*, l'affetto che lo informò e gli dette un proprio contenuto, si deve ricercare di là dalla vita ordinaria, e non già il cuore dell'Ariosto — il cuore che ci è noto, di figlio, di fratello, di pover'uomo, d'innamorato, — ma qualcosa di piú addentro, il cuore del suo cuore.

Che un affetto riposto avesse veramente luogo; che l'Ariosto chiudesse in sé realmente un cuore del cuore; che egli, oltre la donna amata, e piú in su di lei, coltivasse un'altra donna o dea, con la quale s'intratteneva quotidianamente in religiosi colloquî; traspare da tutto il suo abito di vita. Perché mai tanto egli disdegnava le am-

bizioni pratiche, tanto gli tornava pesante l'uso delle corti e dei negozî, faceva tante rinunzie e tanto sospirava e chiedeva ozio e riposo e libertà, se non per celebrare quel culto, per abbandonarsi a quei colloquî, per lavorare al *Furioso*, che era l'altare di quel culto o la statua che per esso aveva scolpita e veniva perfezionando col cesello? Da che proveniva mai la sua famosa « distrazione », quella mente divisa dalle cose circostanti e rivolta ad altro, che i contemporanei notarono e di cui ci hanno serbato curiosi aneddoti? Lo stesso suo bisogno di amore e di femminili blandizie non si configurava per lui in un fine supremo, come nella gente bramosa di comodo e piacere, ma sembrava piuttosto un mezzo: quasi l'ambiente di serena gioia, di sedato tumulto, che egli preparava a sé stesso per l'altro e piú alto amore. Il Carducci ha ben còlto questa situazione psicologica, nel sonetto sul ritratto dell'Ariosto, dove dice che al gran sognatore solo desiato ed accetto « premio ai canti era una bocca bella — Che del fronte febeo lenía l'ardore — Coi baci... ».

E quanta attenzione e scrupolo egli recasse in quel culto è comprovato dai dodici anni che, nel fiore dell'età, spese intorno al *Furioso*, « cum longhe vigilie e fatiche », come scriveva nel domandare al doge di Venezia il privilegio per la prima edizione del 1516; e dall'esservi sempre tornato sopra, per limarlo e addolcirlo in innumerevoli e delicati particolari, e per ampliarlo, e dall'aver buttati via cinque canti, che aveva stesi per l'ampliamento e che non ben s'inquadravano nel disegno generale e non finivano di contentarlo, e sostituitine circa altrettanti, e personalmente invigilato l'edizione del '32, che nemmeno lo contentò del tutto, talché riprese a lavorarvi sopra nei pochi mesi che lo divisero dalla morte. Attesta il figlio Virginio che egli « mai non si satisfaceva dei versi suoi, e li mutava e rimutava, e per questo non si teneva in mente niun suo verso... »; e i contemporanei non cessano di raccon-

tare le maraviglie della sua diligenza di correttore e perfezionatore, e il Giraldi Cintio, per citare uno solo, dice che, dopo la prima edizione, « non passò mai dí », durante sedici anni, « ch'egli non vi fosse intorno con la penna e col pensiero », e che volle raccogliere per ogni parte di esso il parere e le impressioni dei maggiori letterati e umanisti d'Italia, il Bembo, il Molza, il Navagero; e, come Apelle le sue dipinture, tenne per due anni l'opera sua « nella sala della sua casa, e la lasciò da essere giudicata da ciascuno »; e usava l'industria di voler che i revisori segnassero con un semplice trattolino i luoghi che non li contentavano, senza addurne il perché, per ritrovarlo da sé medesimo, e poi discorrerne con loro, e regolarsi e risolversi infine a suo modo; e spingeva la finezza minuta del gusto sino alla scelta dei segni grafici, rifiutandosi, per esempio, di levare l'*h* alle parole che l'avevano per antica tradizione, e contrastando alle proposte del Tolomei e alla nuova pratica del volgo illetterato, col rispondere scherzevolmente che « chi leva l'*h* all'*homo*, non si conosce uomo, e chi la leva all'*honore*, non è degno di onore ».

Qual era, dunque, l'affetto che egli cosí attuava nell'espressione, quale la Dea a cui non potendo ergere un tempietto e una statua marmorea nella casetta da lui desiderata e che si costruí in via Mirasole, ergeva le architetture, le figure e i fregi poetici del *Furioso*? Egli non ne disse mai il nome, perché nessun altro, tra i grandi poeti italiani, fu, come lui, pochissimo anzi nullo teorico e critico, e sull'arte sua e sull'arte in genere non discettò mai, restringendosi a chiamare, assai semplicemente e, in verità, poveramente, ciò a cui egli intendeva « opera di cose piacevoli et delettevoli »; né, come si è visto, ce l'hanno detto i critici, che, tutt'al piú, l'hanno indirettamente e vagamente designata con la formola illogica, che « la sua Dea era l'Arte ».

III

Il sommo amore: l'Armonia.

E noi la nomineremo invece, e la chiameremo l'Armonia, e mostreremo che ad essa appunto guardavano, vedendola come attraverso un velo di nubi, coloro che assegnavano all'Ariosto del *Furioso*, unico fine, l'Arte o la pura Forma, e, nel mostrare ciò, determineremo insieme il concetto dell'Armonia. Non possiamo esimerci dall'entrare, a questo proposito, in alcuni schiarimenti teorici, che a torto si giudicherebbero digressioni, giacché solo attraverso essi ci si spiana la via alla comprensione dello spirito che anima il *Furioso*. Vi ha alcunché di comico o almeno d'ironico in questa necessità in cui si è presi di aggravare di filosofia il discorso intorno a un cosí trasparente poeta; ma abbiamo già avvertito in principio che altro è il leggere e ricantare e altro l'intendere, e che ciò che si apprende facilmente, può essere talvolta assai difficile a comprendere.

Dunque, è indubbiamente contradittorio affermare che un artista abbia per suo particolare e proprio fine, ossia per suo contenuto, l'arte stessa, l'arte che è il fine generale di ogni artista: contradittorio quanto sarebbe dire che un individuo abbia a fine concreto della propria operosità non questo o quel lavoro e professione, ma la vita.

Ed altrettanto indubbio è, che in quelle teorie errate si mirava a qualcosa di effettivo ed esistente: a un contenuto particolare, che non si riusciva a definire e che non poteva esser mai, per niun conto, l'arte per l'arte. E poiché innanzi a due diversi gruppi di opere d'arte sono sorti giudizî di quella formola, innanzi ad opere che sembravano ispirarsi a una particolare forma di arte, e innanzi ad altre che sembravano ispirarsi all'idea stessa dell'Arte, dell'Arte in universale, la rapida nostra indagine deve scindersi e rivolgersi prima all'uno e poi all'altro caso.

Il primo caso comprende la poesia che si può denominare « umanistica » o « classicistica »: non già dell'umanismo e classicismo dei pedanti senza ingegno e senza gusto, ma di quello vivo che sogliamo ammirare e godere in parecchi poeti nostri del Rinascimento in lingua latina, come il Sannazaro e il Poliziano e il Pontano, e anche di tempi posteriori, e in parecchi in lingua italiana, letteratissimi, dei quali il maggiore rappresentante è, nelle sue cose migliori, il Monti, e, si potrebbe aggiungere, sebbene non abbia poetato in versi, il Canova. Che cosa piace in essi, nelle loro imitazioni, nei loro rifacimenti, nei loro centoni di frasi e movenze classiche? e che cosa li riscaldava e rapiva a segno che erano in grado di trasmettere quella loro particolare commozione in noi? Si è risposto: il loro attenersi alle belle forme già consacrate dalla tradizione di scuola; ma la risposta non è soddisfacente, perché al meccanico attenersi e ripetere giungono del pari i pedanti, ai quali abbiamo alluso, e che infliggono invece noia e fastidio. In verità, essi si attengono a quelle forme perché sono il simbolo adatto, l'espressione calzante del loro sentimento, che è di affetto per il passato, per quel certo passato venerando, glorioso, decoroso, nazionale o sopranazionale e culturale; e il loro contenuto non sono le forme letterarie per sé stesse, ma l'amore per quel pas-

sato, l'amore per una o altra età storica dell'arte. E se ciò è vero, si deve, guardando al sostanziale, e per quanto sembri strano alla prima, mettere in una stessa classe d'arte con gli umanisti o classicisti quei romantici arcaicizzanti, che nutrirono un analogo sentimento e usarono l'analogo procedimento verso non già il passato ellenico e romano, ma verso il cristiano e medievale, e, segnatamente in Germania, fecero riudire gli accenti rudi dell'epica dei mezzi tempi, e ripresentarono le forme ingenue delle leggende pie e della drammatica sacra, e riecheggiarono i vecchi canti popolari: rifacimenti che hanno sovente del pasticcio (come gli umanistici e classicistici, di quell'altro pasticcio, che è la pedanteria), ma produssero anche in taluni casi delicate pagine di arte, se non forse profonda, certo gradevole al memore cuore o all'eterno cuore fanciullesco, che è in noi.

Anche l'Ariosto, come si è detto, fu in alcune delle opere minori, piú o meno felicemente, umanista; ma nel *Furioso*, nonostante che molti schemi e particolari togliesse da poeti latini, egli è essenzialmente fuori di quella linea d'ispirazione, e, anziché trarre il suo spirito verso il passato, trae sempre il passato verso il suo spirito e verso il presente, e dell'arcaismo latino-augusteo, o di quello medievale-cavalleresco, non è in esso traccia alcuna osservabile. Perciò il giudizio che egli abbia a contenuto l'arte stessa, per lui, come per taluni altri artisti, poeti o pittori o scultori o musici, si riferisce, con indubbia intenzione, all'altro senso: a un affetto cioè per l'Arte in universale, per l'arte nella sua Idea, affetto che s'incarnerebbe nei racconti, nelle figure, nel verso.

Ora, si consideri che l'arte nella sua idea non è altro che l'espressione o rappresentazione del reale, del reale che è contrasto e lotta ma contrasto e lotta che in perpetuo si compongono, che è molteplicità e diversità ma in-

sieme unità, che è dialettica e svolgimento ma insieme, e attraverso ciò, cosmo ed Armonia. E poiché l'arte non può essere contenuto dell'arte, ossia la rappresentazione non si può rappresentare (come il pensiero non si può pensare, e, fatto oggetto del pensiero, è sempre sé stesso e l'altro, ossia il tutto), elidendo il termine indebitamente serbato e superfluo, si perviene al risultamento che, allorché si afferma dell'Ariosto o di altri artisti che essi abbiano a loro contenuto la pura Arte o la pura Forma, si vuole in realtà intendere che hanno a loro contenuto l'affetto per il puro ritmo dell'universo, per la dialettica che è unità, per lo svolgimento che è Armonia. Onde, se gli artisti umanisti o variamente arcaicizzanti non amano, come si crede, le belle forme, ma il passato e la storia, di codesti altri si può dire che non amano la pura Arte, ma il puro e universale contenuto dell'Arte, non questa o quella particolare lotta ed armonia (erotica, politica, morale, religiosa e via dicendo), ma la lotta e l'Armonia in idea ed eterna.

Il concetto dell'Armonia cosmica, che è stata chiamata anche la pura Bellezza o Bellezza assoluta, e magari Dio, ha avuto grande uso nella vecchia filosofia, e segnatamente nella vecchia Estetica (vecchia pur sempre in senso logico-storico, ma ancora tenace e risorgente ai giorni nostri, e colà dove meno si aspetterebbe), e ha reso assai travagliosa l'elaborazione della nuova teoria che concepisce l'arte come intuizione lirica o espressione. Per molteplici cagioni che qui sarebbe lungo e fuori luogo divisare, l'Armonia o la Bellezza venne considerata come la vera essenza dell'arte; donde poi l'impossibilità di rendere ragione non solo di molte opere d'arte ma dell'arte in genere, e le artificiose costruzioni della dottrina e della critica per piegare i fatti a un principio parziale ed improprio. Per le cose dette di sopra, a noi è agevole ritrovare l'origine

di tale errore, che era nel trasferire a fine ed essenza dell'arte uno dei sentimenti che l'arte può elaborare, e propriamente quello che, per la dignità religiosa e filosofica del suo oggetto, sembrava avesse potenza di accogliere in sé l'arte, al pari di ogni altra cosa, tutte risolvendole in una sorta di misticismo. Ciò è confermato dal corso storico della dottrina, la cui prima cospicua forma fu il neoplatonismo, che risorse a piú riprese nel medioevo, nella Rinascenza e nel romanticismo. Il De Sanctis medesimo, per effetto delle origini romantiche del suo pensiero, non ne fu mai del tutto sciolto; e il suo giudizio sull'Ariosto reca vestigia del concetto trascendente dell'Arte, attuazione della pura Bellezza.

Le stesse vestigia si osservano in un'altra dottrina alla quale il De Sanctis si atteneva e che egli formolava come la distinzione e contrapposizione del p o e t a e dell'a r t i s t a: dottrina che importa chiarire, non solo per raffermare il concetto al quale abbiamo fatto ricorso, ma anche perché tra i poeti, ai quali la distinzione è stata principalmente applicata, si annovera appunto l'Ariosto, distinto e contrapposto, esso e il Poliziano e il Petrarca o altri che siano, artisti, a Dante o allo Shakespeare, poeti. La dottrina ha un apparente riscontro nei fatti, e perciò torna plausibile e viene facilmente ricevuta, e non cessa di ripresentarsi come si è piú volte presentata nella storia delle idee estetiche. Non era del tutto ascosa ai tempi stessi dell'Ariosto, se il già citato Giraldo Cintio l'adombrava, descrivendo una pittura allegorica, nella quale si vedevano « in un verde e fiorito prato sul colle di Elicona » i due grandi toscani, e Dante, con la veste succinta alle ginocchia, « menava la falce a cerco, tagliando ogni erba che egli con la falce incontrava », laddove il Petrarca, « vestito di veste senatoria, giva scegliendo le nobili erbe e i gentili fiori ». Ciò nonostante, essa è affatto insostenibile

in sede di esatta teoria, perché introduce un ingiustificato e ingiustificabile dualismo, che è perfino impossibile mediare, ciascuno dei termini distinti contenendo in sé l'altro e null'altro, e dimostrandosi perciò identico all'altro: il poeta è poeta perché è artista, ossia dà forma artistica al sentimento, e l'artista non sarebbe artista se non fosse poeta, ossia non avesse un sentimento da elaborare. L'apparenza di un riscontro coi fatti proviene da ciò, che vi sono, come sappiamo, artisti che hanno a loro precipuo contenuto l'affetto per l'Armonia cosmica, ed altri che hanno altri affetti: la qual cosa prova che della distinzione tra poeti ed artisti, tra rappresentatori del bello e rappresentatori del reale, come di tutte le distinzioni empiriche, conviene far uso assai moderato e frenato. Talora la medesima distinzione, dal seno della poesia o di altra singola arte, è stata gettata in mezzo alle serie delle cosiddette arti, discernendo arti che hanno a loro oggetto l'Armonia cosmica, il Bello assoluto, il Bello ideale, il ritmo dell'Universo, e altre che hanno ad oggetto la vita e i sentimenti particolari; e annoverando tra le prime (come nella scuola del Winckelmann) l'arte scultoria e certi generi almeno di pittura o di disegno, e, tra le seconde, la poesia; ovvero (come pensarono lo Schelling e lo Schopenhauer) facendo occupare tutto il campo delle prime dalla sola Musica, che in quanto ritrarrebbe direttamente il ritmo stesso dell'Universo o la noumenica Volontà si contrapporrebbe alle altre arti e avrebbe valore d'inconsapevole Metafisica. Bislacca dottrina, che qui si ricorda sol perché l'Ariosto, tra i poeti, fornirebbe, se mai, il piú efficace argomento contro l'esclusione della poesia dalle arti che sarebbero sole in grado di ritrarre il ritmo dell'Universo o l'Armonia: l'Ariosto, il quale, se a un filologo italiano è potuto parere nientemeno che « poeta per eccellenza osservatore e ragionatore », a Guglielmo di Humboldt, fornito di orec-

chio piú sensibile, sembrava invece per eccellenza « musicale », *musikalisch*, e al Vischer, piú particolarmente, che egli svolgesse le sue fiabe cavalleresche « in un melodico labirinto d'immagini, che dà il medesimo godimento del cullarsi e dondolarsi sensualmente sereno della canzone italiana », e mettesse cosí il lettore « nel puro stato di piacere del moversi senza materia ».

Le distinzioni empiriche, quando non siano maneggiate con cautela e con la coscienza del loro limite, non solo tolgono rigore e vigore ai principî della scienza, sí anche tirano seco la cattiva conseguenza di lasciar credere distinguibile in concreto ciò che è stato solo diviso e raggruppato per comodità di analisi. La doppia classe dei poeti e degli artisti, gli uni mossi dagli affetti particolari, gli altri da quello per l'Armonia universale, non regge come logica dualità, perché quell'affetto per l'armonia è esso stesso uno dei tanti affetti particolari, e rientra nella serie onde si annoverano poeti comici, tragici, umoristici, malinconici, gioiosi, pessimisti, passionali, realisti, classicisti, e via discorrendo. Ma, pure riabbassata tra le altre tutte, non bisogna né per essa né per le altre simili categorie darsi a credere che realmente esistano poeti che siano solamente tragici o solamente comici, solamente realisti o solamente classicisti, solamente cantori dell'Armonia senza le altre passioni, e solamente passionali senza la passione per l'Armonia. Anche l'affetto per le forme tradizionali, che abbiamo visto fondamento del classicismo, in certa misura è in ogni poeta già per questo che ogni poeta adopera, ravvivandole e rinnovandole, parole di una determinata lingua, che si è storicamente formata ed è perciò carca di una tradizione letteraria e tutta piena di significati storici. E l'amore per l'Armonia è in ogni poeta degno del nome, che non può rappresentare il suo dramma di affetti se non come modo particolare del dramma e della

drammatica o dialettica Armonia cosmica, la quale perciò si contiene ed immane in quello come l'universale nel particolare.

Abbattiamo cosí noi stessi le nostre distinzioni, subito dopo averle poste? Non abbattiamo già i principî che abbiamo stabiliti intorno a quel che sia arte, e a quel che sia Armonia o Bellezza in senso sopraestetico e cosmico; ma la determinazione dell'Ariosto come poeta dell'Armonia bisogna ben porla ed abbatterla, perché questo vuol dire non conservarla nella sua astrattezza, sibbene adoperarla. In altri termini, col designarlo a quel modo, si è conseguito il primo fine che ci premeva, che era di non lasciarlo avvolto nella nebulosa qualificazione di poeta dell'arte per l'arte, né nell'altra, fallace, di poeta satirico e ironico, o di poeta della prudenza e saggezza, e simili; e di additare dove batte l'accento principale dell'arte sua. E, passando ora ad altre determinazioni per mostrare in quale materia e in qual modo o tono quell'accento si attui e si mantenga e svolga, anche quando ci accada di eseguire ciò nella migliore maniera possibile, non ci lasceremo prendere dalla fatua credenza, che è di parecchi critici odierni, di aver fornito nelle nostre formole estetiche un equivalente della poesia ariostesca: equivalente che sarebbe non solo arrogante ma inutile, perché la poesia dell'Ariosto è là, e ognuno può direttamente vederla. Ossia, anche le nuove determinazioni dovranno essere poste ed abbattute, serbando solo i nuovi risultamenti, analoghi ai già conseguiti, coi quali discacceremo altri falsi concetti enunciati dai critici intorno all'Ariosto, e segneremo i tratti spiccanti della materia da lui tolta a foggiare, e il modo e il tono del suo canto. La poesia del *Furioso* (come, del resto, ogni poesia) è un *individuum ineffabile*; e l'Ariosto, poeta dell'Armonia, cosí e cosí determinato, non coincide mai del tutto con l'Ariosto, poeta ariostesco, che è poeta

dell'Armonia e non solo dell'Armonia, determinato nei modi da noi detti e anche in altri sottintesi o non dicibili. Questo Ariosto concreto e vivo non ci proponiamo di esaurire o surrogare: anzi esso, presente nella fantasia dei lettori come nella nostra, è il perpetuo punto di riferimento delle nostre dilucidazioni critiche, che, senza tal presupposto, tornerebbero inintelligibili.

IV

La materia per l'Armonia.

Se l'Ariosto fosse stato filosofo, o poeta-filosofo, avrebbe sciolto un inno all'Armonia, come non pochi se ne posseggono nella storia della letteratura, cantando quell'alta Idea che gli rendeva comprensibile la discorde concordia delle cose e, con l'appagargli l'intelletto, infondeva pace e gioia nell'animo. Ma l'Ariosto era l'opposto del filosofo, e certo, se potesse leggere ciò che andiamo investigando e scoprendo in lui, stupirebbe e poi sorriderebbe, e ci regalerebbe a comento qualche bonaria celia.

Il suo amore per l'Armonia non passava attraverso un concetto, non era amore pel concetto e per l'intelligenza, cioè per cose rispondenti a un bisogno che egli non provava; ma era amore per l'Armonia direttamente e ingenuamente vissuta, per l'Armonia sensibile: un'armonia che non sorgeva, dunque, per un disumanamento e abbandono di tutti i sentimenti particolari e un salire religioso al mondo delle idee, ma anzi come sentimento tra i sentimenti, sentimento dominante che circonfondeva tutti gli altri e li componeva tra loro. Per questo rispetto, egli appartenne veramente a una delle maggiori correnti spirituali dell'età del Rinascimento, e meglio si direbbe, del primo Cinquecento: quando cioè ai Ghirlandai, Botticelli,

Verrocchi, Lippi successero i Leonardi, i Raffaelli, i Fra Bartolomei, gli Andrea del Sarto, con le loro forme belle, armoniche, decorose, maestose, e (dice uno storico dell'arte, il Wölfflin) « parve come se in Italia, a un tratto, nuovi corpi fossero cresciuti », una nuova e magnifica popolazione, splendente nelle pitture e nelle sculture, e che era, in effetti, il riflesso di un nuovo atteggiarsi degli animi, di un disinteressamento e di un interessamento nuovi.

Se prendiamo ora a considerare i sentimenti che entrano nel *Furioso*, disciogliendoli dal nesso che tra loro pone l'armonizzante sentimento dell'Armonia, e perciò nella loro particolarità, disgregazione e materialità, avremo innanzi la materia del *Furioso*. Perché non altro che questo è il significato di « materia » in arte, distinguendosi essa idealmente dal contenuto, nel quale i sentimenti stessi sono fusi in quello dominante, motivo-guida o motivo lirico che si chiami: contenuto che, a sua volta, solo idealmente si distingue dalla forma, nella quale si esprime ossia è posseduto e presente nello spirito. La critica filologica, scema di lume filosofico, la filologia in cattivo senso o filologismo, intende invece per « materia » o « fonti », come anche le chiama, le cose esterne, che sono poi, a suo senso, i libri che il poeta avrebbe letti o le storie che avrebbe udito narrare, e, con la pretesa di dare per questa via *ab ovo* la genesi dell'opera d'arte, si spinge persino alle fonti delle fonti, poniamo alle derivazioni delle donne guerriere, dell'orca e dell'ippogrifo ariosteschi, e si comporta come se, a chi chieda quale linguaggio un poeta si trovò innanzi ai tempi suoi, si squaderni un dizionario etimologico della lingua italiana o delle lingue romanze o delle lingue indoeuropee, che espongono processi ideologici, obliterati o rigettati dalla coscienza del parlante, nell'atto del suo parlare. Ma anche quando non si perda in codeste dotte e farraginose elucubrazioni, e scansi l'errore

già mentovato di trarne giudizî di merito, la ricerca filologistica delle fonti e della materia s'impiglia nell'arbitrio e urta nell'impossibile, perché propone come fonti solo alcuni sparsi rottami letterarî, i quali se volesse poi integrare con la restante letteratura tutta e con le arti figurative e musicali, e con le altre cose esterne che effettivamente circondarono il poeta, avvenimenti privati e pubblici, insegnamenti e dispute scientifiche, credenze, costumanze, e via discorrendo, entrerebbe in una enumerazione all'infinito, indizio non dubbio della illogicità di quella ricerca. Né col circoscriverla in termini piú modesti, ossia ad alcune sole delle cose che il poeta ebbe innanzi, si fa un passo nella determinazione della materia (se anche si raccolgono documenti e notizie non inutili a certi altri fini), perché la vera materia dell'arte, come si è detto, non sono le cose ma i sentimenti del poeta, e questi determinano e spiegano quelle, ossia come e per qual ragione egli si volga a quelle cose e non ad altre, a quelle cose piú che ad altre.

Poiché già innanzi si è delineato il carattere dell'Ariosto e mostratone il riflesso nelle opere minori, nel ricercare ora la materia del *Furioso* non si ritroverà se non quello stesso carattere, cioè quello stesso complesso di sentimenti, che converrà solo lumeggiare e particolareggiare in modo alquanto diverso, avendo l'occhio non piú alla psicologia dell'uomo o alle opere minori, ma, appunto, al *Furioso*.

E si ritroverà, anzitutto, l'Ariosto innamorato, perpetuamente innamorato, che già conosciamo: l'Ariosto, pel quale l'amore e la donna sono un grande affare, un piacere grande a cui non può rinunziare, un grande tormento da cui non si sa liberare. Quell'amore è sempre affatto sensuale, per una bella forma corporea, splendente negli occhi luminosi, lusinghiera, vezzosa; virtuosa anche, ma

di una virtú relativa, quanto valga a non mettere troppo tossico nelle annodate relazioni d'amore; e perciò ogni idealizzamento etico o speculativo, alla stilnovistica o alla platonica, ne rimane escluso (« non di teologal donna l'amore.... »: anche qui il Carducci vide e disse bene). Ed esclusa o estranea rimane la consacrazione e purificazione dell'amore nel « matrimonio »; ché la scelta della moglie, e il trattamento della moglie, sono, per l'Ariosto, poco dissimile faccenda dalla scelta e addestramento di un cavallo, e il matrimonio in significato etico nobile è cosa, tutt'al piú, del suo intelletto, e non del pieno animo: nel *Furioso*, c'è la considerazione prudenziale o politica, e non la poesia del matrimonio, e, accanto ad innumerevoli legami di libero amore, solo il casto sospirare di Bradamante s'indirizza al « iugal nodo » con Ruggiero. Ma, nella sua calda sensualità, l'amore ariostesco è naturale e sano, non sofisticato da immaginazione lussuriosa, consapevole dei prorî limiti; e non soffre già di folli brame inestinguibili, ma di quel che, nella lingua del tempo, si soleva appellare la « crudeltà » della donna, il rifiuto o la freddezza; e piú ancora si tortura, ansiosamente fantasticando, nella gelosia. La quale un biografo sincrono, il ferrarese Garofalo, attesta vivissima nell'Ariosto, col dire che egli, amando « con gran veemenza », era « sopramodo geloso », ed « usò sempre ne' suoi amori segretezza e sollecitudine, accompagnata da molta modestia »; ma che, come elemento materiale del poema, si attesta da sé, in molteplici personaggi, figurazioni e situazioni, ed è compressa tutta in quel verso, che chiude tanto patire: « Credete a chi n'ha fatto esperimento ». Crudeltà da una parte e gelosia dall'altra, che, se lo cruciano, non lo menano alla tristezza e al disperato imprecare, perché, non avendo egli concetto troppo alto né pazzescamente intransigente dell'amore, che pur cosí irresistibilmente lo attira, non può nemmeno preten-

derne troppo, e, conoscendo le infedeltà e la fragilità del-l'uomo, una sorta di giustizia gli vieta di aggravare la mano sulla infedeltà e la fragilità della donna. Donde non il perdono, ma la rassegnazione e l'indulgenza. « Mia donna è donna, ed ogni donna è molle »: dice saggiamente Rinaldo. Una indulgenza senza elevatezza morale, ma scevra altresí di cinismo e mossa da certa bontà ed umanità. C'è dell'inganno e dell'illusione reciproca nelle faccende d'amore; ma come toglierlo senza togliere a un tempo l'incanto stesso di quell'acre ed amabile giuoco? A serbare l'illusione provvede l'innamorato con la passione stessa, che gli rende invisibile il visibile e visibile l'invisibile, e lo induce a credere a quel che brama, a credere alla persona che lo ammalia, come Brandimarte alla sua Fiordiligi, errante pel mondo e tornantegli incontaminata: « a Fiordiligi bella, A cui già maggior cose avea creduto ». Cosí, tessendo questi varî, contrastanti ed equilibrantisi sentimenti le loro proprie immagini, la fantasia dell'Ariosto si riempiva tutta di bellezza mirande, seducenti, dalle membra perfette, di figure e scene voluttuose (Alcina e le sue arti, Angelica tra le braccia del liberatore Ruggiero, Fiordispina); di altre, che oscillano tra il passionale e il comico (Giocondo e Fiammetta, il cavaliere che mette a prova la moglie troppo amata, il giudice Anselmo e la sua Argia); di altre dell'amore indegno o delittuoso (Origille, che, nonostante la piú volte provata malvagità di lei e lo scoperto tradimento, Grifone pur cerca di proteggere dal castigo dovutole; i figli di re Marganorre; Gabrina, punita bensí, quest'ultima, forse perché orrenda di turpe vecchiaia); e, sopra tutte, della donna che simboleggia la Donna, per la quale i piú prodi cavalieri sostengono ogni sorta di fatiche e perigli, e un uomo grande e forte perde il senno, e che, schiava ella stessa di amore che non ha legge sopra di sé, finisce per concedere la sua mano regale

a un « povero fante » (Angelica, Orlando e Medoro). Sono queste alcune solamente delle tante parti che, nel *Furioso*, si riferiscono all'amore nelle varie forme in cui si presenta: oltre le introduzioni ai canti e le digressioni, nelle quali l'Ariosto effonde il suo sentire o porge le sue riflessioni. E la materia amorosa è tanta da soverchiare ogni altra per estensione forse, e certamente per rilievo e intensità; talché è maraviglia che, tra i molteplici tentativi di stabilire il vero fine del poema o il vero argomento, desumendolo dalla materia, e di determinarne nello stesso modo il disegno e l'unità, non si sia insistito in quello che lo considerava, o avrebbe potuto considerarlo, come « il poema dell'amore », della casistica dell'amore, a cui la vita cavalleresca e bellicosa farebbe da semplice sfondo decorativo: che certo sarebbe dovuta sembrare teoria meno impropria dell'altra, che gli assegnava a fine ed unità la guerra di Carlo ed Agramante. Questa, a ogni modo, è ricordata in second'ordine nella protasi del *Furioso*, dove la prima parola è, non a caso, « le donne », e il primo verso termina con l'altra « gli amori » (e nella prima redazione si diceva addirittura: « Di donne e cavalier gli antiqui amori »); e la scena con cui il poema s'apre è la fuga di Angelica, subito incontrata da Sacripante e da Rinaldo di lei innamorati, e quella con cui si chiude è la festa matrimoniale di Ruggiero e Bradamante, turbata ma anche rialzata nella sua solennità celebrativa dall'incidente del duello con Rodomonte.

Soverchia, nel *Furioso*, la materia d'amore, perché soverchiava nel cuore dell'Ariosto, nel quale essa agevolmente trapassava a sentimenti gentili, alla pietà che va oltre le tombe, alla giustizia per l'innocenza calunniata e per il beneficio calpestato, all'ammirazione pel santo nodo dell'amicizia. Onde, a contrasto della bella Doralice, crassamente sensuale, che, non ancora raffreddato il corpo del-

l'amante, sogguarda già con bramosia l'uccisore di lui, il valente Ruggiero, è Isabella, che si procura deliberata la morte per serbar fede al morto amante; è Fiordiligi, il cui visetto grazioso, sul quale aleggia ancora qualcosa delle birichinerie che le erano state attribuite dal Boiardo, si solca d'angoscia pel presentimento della perdita di Brandimarte e si fa sublime nel dolore. E a Ginevra, insidiata e tratta a imminente rovina da un malvagio e salvata dal giustiziero Rinaldo, sta a fianco Olimpia, che Orlando salva due volte, e la seconda non solo dalla morte, ma dalla disperazione per l'abbandono dell'ingratissimo sposo. Fiore di gentilezza è, tra i cavalieri, il fratello di Ginevra, l'amante d'Isabella, Zerbino, che solo comprende e s'impietosisce per l'atto affettuoso di Medoro, incurante della vita e tutto preso nell'ansia di dar sepoltura al corpo del suo signore; che, trascinatogli innanzi in catene l'antico amico, fattosi nel modo più empio traditore, non sa infliggergli la meritata morte, ricordando la confidente amicizia stata tra loro per lungo uso; che, devoto alla grandezza di Orlando e a quanto egli aveva operato per salvargli e custodirgli Isabella, raccoglie le armi del paladino, disperse allo scoppio della follia, e per quelle armi sostiene combattimento con Mandricardo, morendo, piú che di ferita, per il dolore di non averle sapute difendere. Cloridano e Medoro, Orlando e Brandimarte, sono altre figurazioni dell'amicizia fino ed oltre alla morte; e chi cercasse nel poema i moti di commiserazione e d'indignazione per la virtú oppressa, pei miseri popoli tiranneggiati, spogliati, straziati e lasciati perire come pecore e zebe, raccoglierebbe altri segni della bontà e generosità che ardeva nel mite Ariosto.

Bontà e generosità erano anche la sostanza del suo sentimento politico, da onest'uomo di tutti i tempi, che piange sulle sventure della patria, aborre il dominio degli stranieri, giudica severamente le oppressioni dei signori, si

scandalizza per la corruttela ed ipocrisia dei preti e della Chiesa, lamenta che le armi unite di Europa non si volgano contro il Turco ossia il barbaro infesto; ma non va oltre questa superficiale impressionabilità, e finisce con l'accettare i tempi suoi e rispettare i potenti che infine hanno prevalso. Perciò ha scarso interesse il notare (e può notarsi nello stesso *Furioso*) la varietà delle idee politiche dell'Ariosto, dapprima ostile agli Spagnuoli, come si vede da parecchi accenni e da certe qualifiche date a Ferraù spagnuolo, e, da ultimo, avverso ai Francesi, che avevano perso la partita in Italia, ed esaltatore dell'ispano-imperiale Carlo V, e di coloro che in Italia ne sostenevano la causa, Andrea Doria o gli Avalos che fossero. Ma è, d'altra parte, come si è detto, ingiusto rimproverargli di non essere stato un campione d'italianità e di ribellione ai tiranni e agli stranieri, come pur ve ne furono, sebbene rari, a quei tempi, o un appassionato meditatore e profeta politico, un Machiavelli. Basta la famosa invettiva contro le armi da fuoco a segnare la qualità della politica ariostesca: la politica era per lui la morale, la privata morale, e una morale poco combattiva e molto idilliaca, quantunque non volgare, anzi disdegnosa del volgo di qualsiasi sorta, per fortunato e altolocato che fosse. Non era tale, dunque, da generare, come l'amore e l'umana pietà, figure e scene nel poema, e le bastava incanalarsi qua e là nei letti delle ottave riflessive, esclamative ed ortatorie.

Anche verso i proprî sovrani, gli Estensi, il suo sentimento, come si è accennato, non aveva nel suo animo, e non ha nel *Furioso*, niente di specificamente politico, sebbene li ammirasse per lo splendore di lettere ed arti che essi e i loro antenati avevano conferito alla patria e per la forza del loro reggimento. E li lodava con invenzioni e parole, che introdusse largamente nel poema e nella stessa tela generale, le quali sono state giudicate a volta a volta

basse adulazioni o sottili ironie e quasi sarcasmi; e non erano né l'uno né l'altro, ma serie celebrazioni d'imprese militari gloriose e di atti magnanimi (che tali fossero realmente o tali a lui sembrassero e dovessero sembrare, non importa); e nel resto, e particolarmente in quanto concerneva il cardinale Ippolito, somigliavano ai madrigali che si rivolgono a dame o a pedine, nei quali c'è sempre, nell'iperbole dei complimenti, una venatura di scherzo. Trattava, insomma, tali materie come argomenti di fantasia, ora decorosa e grave, ora cortigianamente elegante e arguta; e piú avrebbe voluto trattarle cosí, se lo avessero, in cambio delle sue parole ed « opere d'inchiostro », dispensato da obblighi di ufficio, e particolarmente da quelli che lo costringevano a correre di qua e di là, a far da « cavallaro ». Egli, come tanti uomini pacifici, che non gustano il trovarsi in mezzo alle battaglie, non il cangiar paese, non il viaggiare per vedere estranee genti, non il navigare, non le rapide vicende e le avventure, niente che intervenga improvviso, sconvolgente e straordinario, accoglieva volentieri tutte queste cose nell'immaginazione, e ve le tratteneva, e le careggiava e le idoleggiava. La sua inclinazione ad adornare fantasticamente gli Estensi, i signori d'Italia, le grandi donne, gli artisti, i letterati buoni o mediocri o cattivi che fossero, a farne statue radiose, aveva la medesima radice della sua inclinazione alle favole dei romanzi cavallereschi.

Formavano questi la lettura prediletta, la « letteratura amena », della gente della buona società, particolarmente in Ferrara, dove quei signori ne possedevano ricca raccolta nella loro biblioteca, e dove appunto era sorto il maggiore dei poeti italiani che, nel secolo innanzi, li avevano messi in verso, togliendoli dalla prosa e dal verso plebeo; e l'Ariosto da giovane ne dové leggere molti e molti, e grandemente compiacersene, e si sa che ne tra-

dusse egli stesso dal francese e dallo spagnuolo. Qui ritrovava vaste e terribili battaglie, duelli a gran colpi o a colpi magistrali, lotte con giganti e mostri, situazioni tragiche, opere magnanime, prove di fedeltà, gare di lealtà e cortesia, persecuzioni e favori ed aiuti da parte di esseri prodigiosi, di fate e maghi, viaggi in paesi lontani, attraverso i mari o compiuti per volo, giardini e palagi incantati, e cavalieri fortissimi, cristiani e saraceni, e donne guerriere, e donne regalmente donne: tutto ciò che gli dava il desiato e comodo piacere di chi contempli un variopinto fuoco d'artifizio, e che per questo piacere accolse in larga copia nel *Furioso*. Ricercare se per lui la materia di cavalleria fosse grave o burlesca torna superfluo, quando si è inteso il sentimento che ad essa lo conduceva, e che era di là da ogni giudizio di quella sorta, perché non si giudicano moralmente o utilitariamente, approvando e riprovando, i razzi e le girandole dei fuochi d'artifizio. Si potrà bene venire osservando che le favole cavalleresche erano ormai in Italia, e nello spirito dell'Ariosto, ridotte a tale stremo da essere private non solo del sentimento religioso e nazionale dell'antico epos, ma persino di quello che ancora si avverte in certe compilazioni popolari italiane, come i *Reali di Francia*; ma questa osservazione, giusta e anche importante nel riguardo della storia della cultura, non significa proprio nulla nella storia della poesia ariostesca. E che l'Ariosto ora se ne stesse assorto e rapito e quasi si commovesse agli spettacoli che con l'immaginazione si procurava, ora si riscotesse comentandoli con un sorriso o distornandosi verso il mondo circostante e reale, va da sé, e non sembra richiedere i dibattiti e gli sforzi d'acume che vi si sono spesi intorno.

Con disposizione, invece, affatto scherzevole egli guardava le credenze religiose, Dio, Cristo, il paradiso, gli an-

geli, i santi; e la preghiera di Carlo Magno a Dio, e la missione dell'angelo Michele in terra e il viaggio di Astolfo nel mondo della Luna e i colloquî di lui con l'evangelista Giovanni, e gli atti e detti dei romiti in cui s'imbattono Angelica ed Isabella e perfino quelli del santo romito che battezza Ruggiero, corrispondono a questo stato d'animo scherzoso e quasi beffardo. Non c'è qui nemmeno il serio del giuoco e nel giuoco, che è delle parti cavalleresche; né poteva esservi, perché il rapporto verso la religione non consente che o la riverenza piena o la piena irriverenza. E l'Ariosto era irriverente, o, ch'è lo stesso, indifferente, spirito altrettanto areligioso quanto afilosofico, non angosciato da dubbî, non pensoso del destino umano, non curioso del significato e valore di questo mondo che vedeva e toccava, e nel quale amava e dolorava: estraneo del tutto, come ad ogni altra filosofia, a quella del Rinascimento, sia dei Ficini sia dei Pomponazzi. Il che restringe e quasi toglie importanza ai suoi scherzi, e taluno che lo ha salutato « Voltaire della Rinascenza » o precursore del Voltaire, e lo stesso Voltaire che tanto gusto prendeva alle profanazioni ariostesche del sacro, e maliziosamente sottolineava il motto che scappa dalle labbra di san Giovanni sul « mio lodato Cristo » (dopo aver detto che gli scrittori tramutano il vero in falso e il falso in vero, e che anch'esso era stato al mondo « scrittore »!), lo hanno collocato a un posto, che punto non gli spetta. Il Voltaire non era areligioso o indifferente, ed irreligioso era solo in quanto combatteva tutte le religioni storiche con una sua religione, col deismo o con la religione della Ragione; e perciò le sue satire e le sue buffonerie ritengono un'efficacia polemica, che dagli scherzi ariosteschi è assente.

Tale, presentato per sommi capi e nella misura che basta al nostro intento, fu il complesso di sentimenti che confluirono nel *Furioso* e produssero le immagini di cui è

contesto: le produssero anche quando sembra che quelle immagini l'Ariosto le prendesse da altri poemi e da altri libri, da Virgilio o da Ovidio, dai romanzi francesi o spagnuoli, perché, nel prenderle e col prenderle, le rese immagini dei suoi proprî sentimenti, ossia, in quell'atto, vi soffiò dentro una nuova vita e, poeticamente, le creò. Ma, disgregata materia del poema per effetto dell'analisi da noi fattane, che li ha considerati fuori e prima del poema stesso, non perciò quei sentimenti furono mai realmente nel suo spirito in condizione materiale ed amorfa, perché niente è nello spirito senza qualche forma e senza la propria forma. Infatti, molta parte di essi si è visto che presero forma nelle opere minori, e altri, se anche egli non ne compí o non ce ne avanza alcuna redazione scritta, vissero tuttavia nella sua mente, a lor modo espressi ed attuati. Senonché, in questa loro forma anteriore essi apparivano in altro aspetto, ed erano perciò altri da come riapparvero nel poema. Le parole di amore e nostalgia, di amicizia e rimpianto, di stizza e indignazione contro i principi poco curanti dei poeti, d'impazienza e disprezzo verso il volgo ambizioso, e simili, sono, nelle liriche e nelle satire, assai piú dirette e vivaci; e chi ne avesse vaghezza potrebbe mettere perfino in parallelo alcuni concetti simili delle une e dell'altro, diversamente intonati nei due diversi luoghi. Se l'Ariosto avesse sempre trattato quei sentimenti nella loro immediatezza, avrebbe continuato a comporre canzoni, sonetti, epistole e satire, e non sarebbe asceso al *Furioso*. Anche per la materia cavalleresca, o, se piace meglio, per le cortesie, le armi e le audaci imprese, è dato per lo meno intravedere quel che essa sarebbe divenuta se fosse stata svolta nella sua immediatezza, esaminando il frammento del poema su Obizzo d'Este: o che esso appartenga agli anni giovanili dell'Ariosto, precedendo la composizione del *Furioso*, o che (com'è piú

probabile) sia un tentativo posteriore al compimento e alla prima edizione di questo. C'è, in quel frammento, grande limpidezza e fluidità narrativa; ma s'intende che, se il poeta fosse andato innanzi così, sarebbe stato nient'altro che un elegante cantastorie; e cantastorie egli non era e non voleva essere, e perciò intermise l'opera iniziata. E se avesse versificato i suoi scherzi sulle cose sacre, sarebbe riuscito un arciere di motti arguti, un congegnatore di sorprese burlesche, che avrebbe versato il ridicolo su frati e santi; e l'Ariosto sdegnava questo mestiere, egli di cui si ricordano grandiose distrazioni ma non motti né lazzi, troppo sognatore, troppo fine artista da compiacersi in consimili effetti.

A ridurre le dilettose storie cavalleresche e gli scherzi capricciosi a poesia, e la piccola poesia erotica o narrante e ragionante a più complessa poesia, a far compiere il passaggio e l'ascesa dalle opere minori alla veramente maggiore, a mediare l'immediato, operò il sentimento dell'Armonia, trasformando quei varî ordini di sentimenti particolari nel modo che ci facciamo a considerare.

V

L'attuazione dell'Armonia.

Il primo cangiamento ch'essi soffersero non appena vennero toccati dall'Armonia che cantava in fondo al petto del loro poeta, si manifestò nella perdita della loro autonomia, nella sottomissione a un unico signore, nella discesa da tutto a parte, da motivi ad occasioni, da fini a strumenti, nel morire di essi tutti a beneficio di una nuova vita.

La forza magica, che compiva questo prodigio, era il *tono* dell'espressione, quel tono disinvolto, lieve, trasmutabile in mille guise e sempre grazioso, che i vecchi critici chiamavano « aria confidenziale » ed enumeravano tra le altre « proprietà » dello « stile » ariostesco, ed in cui non solo consiste intero lo stile, ma, poiché lo stile non è altro che l'espressione del poeta e la sua anima stessa, consisteva tutto intero l'Ariosto, col suo cantare armonioso.

Palpabile è quest'opera di svalutazione e distruzione, eseguita dal tono espressivo, nei proemî dei singoli canti, nelle digressioni ragionanti, nelle osservazioni intercalate, nelle riprese, nei vocaboli adoperati, nel fraseggiare e nel periodare, e soprattutto nei frequenti paragoni che formano quadri e non rinforzano la commozione ma la divagano, e nelle interruzioni dei racconti talvolta nel punto loro

piú drammatico, con gli agili passaggi ad altri racconti di diversa e sovente opposta natura. E nondimeno ciò che vi ha di palpabile, di rettoricamente isolabile e analizzabile, è solo piccola parte del tutto, dell'impalpabile, che scorre come sottile fluido, e non si lascia afferrare con ordigni scolastici, ma, anima qual'è, si sente con l'anima.

E questo tono è altresí la tante volte notata e denominata, e non mai bene determinata ironia ariostesca; non bene determinata, perché è stata per solito riposta in una sorta di scherzo o di scherno, simile o coincidente con quello che l'Ariosto usava talvolta nel contemplare le figure e le avventure cavalleresche; e cosí è accaduto di restringerla e materializzarla a un tempo. Ma ciò che non bisogna perdere di vista è, che quell'ironia non colpisce già un ordine di sentimenti, per esempio i cavallereschi o i religiosi, risparmiando altri, ma li avvolge tutti, e perciò non è futile scherzo, ma qualcosa di assai piú alto, qualcosa di schiettamente artistico e poetico, la vittoria del sentimento dominante sugli altri tutti.

Tutti i sentimenti, i sublimi e gli scherzosi, i teneri e i forti, le effusioni del cuore e le escogitazioni dell'intelletto, i ragionamenti d'amore e i cataloghi encomiastici di nomi, le rappresentazioni di battaglie e i motti della comicità, tutti sono alla pari abbassati dall'ironia ed elevati in lei. Sopra l'eguale caduta di tutti, s'innalza la maraviglia dell'ottava ariostesca, che è cosa che vive per sé: un'ottava che non sarebbe sufficientemente qualificata col dirla sorridente, salvo che il sorriso non s'intenda nel senso ideale, appunto come manifestazione di vita libera ed armonica, energica ed equilibrata, battente nelle vene ricche di buon sangue e pacata in questo battito incessante. Quelle ottave hanno la corporeità ora di floride giovinette ora di efebi ben formati, sciolte le membra nell'esercizio dei muscoli, e che non si affannano a dar prova

della loro destrezza, perché essa si rivela in ogni loro atteggiamento e gesto. — Olimpia, dopo tante traversie, dopo lungo e tempestoso viaggio per mare, approda col suo amante in un'isola selvaggia e deserta:

> Il travaglio del mare e la paura,
> che tenuta alcun dì l'aveano desta;
> il ritrovarsi al lito ora sicura,
> lontana da rumor, ne la foresta;
> e che nessun pensier, nessuna cura,
> poi che 'l suo amante ha seco, la molesta;
> fûr cagion ch'ebbe Olimpia sí gran sonno,
> che gli orsi e i ghiri aver maggior nol ponno.

C'è qui la completa analisi delle cagioni del gran sonno in cui cade Olimpia, precisamente dette; ma tutto ciò è chiaramente secondario innanzi al sentimento intimo che esprime l'ottava, la quale sembra piacersi di sé stessa, e si piace in effetto della risoluzione di un moto, di un divenire, che giunge al suo compimento. — Bradamante e Marfisa, congiunte, inseguono indarno, per dargli morte, re Agramante:

> Come due belle e generose parde
> che fuor del lascio sien di pari uscite,
> poscia ch'i cervi o le capre gagliarde
> indarno aver si veggano seguíte,
> vergognandosi quasi che fûr tarde,
> sdegnose se ne tornano e pentite;
> cosí tornâr le due donzelle, quando
> videro il Pagan salvo, sospirando.

Stesso processo, stesso risultamento. Ma lo stesso processo e risultamento si osserva dove addirittura non c'è nulla che paia avere intrinseco interesse nella materia, ossia c'è solo un concetto convenzionale e una frase complimentosa per omaggio cortigiano o per attestato di stima ed ami-

cizia. Dire di una bella dama: « Sembra in ogni suo atto una Dea scesa dal cielo » è detto non peregrino; ma dall'Ariosto girato e ritmato in modo che si assiste al manifestarsi della Dea nell'incesso maestoso e allo stupore e al chinarsi devoto delle astanti e delle rivali, allo svolgimento di un piccolo dramma:

> Julia Gonzaga, che dovunque il piede
> volge e dovunque i sereni occhi gira,
> non pur ogn'altra di beltà le cede,
> ma, come scesa dal ciel Dea, l'ammira...

Snocciolare una filza di nudi nomi per ricordo elogiativo, e variarne appena alcuno con un povero gioco di parole, è per sé cosa ancor meno peregrina; ma l'Ariosto dispone i nomi dei pittori contemporanei come sopra un Parnaso, elevando tra essi il maggiore, e ciascuno di quei nudi nomi risuona in modo (per magistero del periodo e degli accenti), che par si animi e sia pieno di senso:

> E quei che fûro a' nostri dì, o sono ora,
> Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
> duo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colora,
> Michel, piú che mortale, Angel divino...

Le « sentenze » dell'Ariosto furono giudicate dal De Sanctis « luoghi comuni », e « non osservazioni profonde e originali », e da altri « banali » e, per giunta, « contraddittorie ». Ma sono sentenze dell'Ariosto, e innanzi ad esse non si medita, ma si canta:

> Oh gran contrasto in giovenil pensiero,
> desir di laude, ed impeto d'Amore!
> Né, chi piú vaglia, ancor si trova il vero,
> che resta or questo or quel superïore...

Persino nei luoghi piú arrischiati, nei quali altri si sarebbe immerso tutto nel compiacimento lascivo, egli riesce ad

abbassare e rialzare insieme la materia; com'è nel racconto dell'avventura di Ricciardetto con Fiordispina:

> Non rumor di tamburi o suon di trombe
> furon principio all'amoroso assalto;
> ma baci, ch'imitavan le colombe,
> davan segno or di gire, or di fare alto...

Si direbbe, l'ironia dell'Ariosto, simile all'occhio di Dio che guarda il moversi della creazione, di tutta la creazione, amandola alla pari, nel bene e nel male, nel grandissimo e nel piccolissimo, nell'uomo e nel granello di sabbia, perché tutta l'ha fatta lui, e non cogliendo in essa che il moto stesso, l'eterna dialettica, il ritmo e l'armonia. Con che, dalla comune accezione della parola « ironia » si è compiuto il passaggio al significato metafisico che essa ebbe presso i fichtiani e i romantici, con la cui teoria spiegheremmo volentieri la natura dell'ispirazione ariostesca, se, presso quei pensatori e letterati, l'ironia non fosse stata poi confusa col cosiddetto umorismo e con la bizzarria e stravaganza, ossia con atteggiamenti che turbano e distruggono l'arte; laddove la determinazione critica da noi proposta si tiene rigorosamente nei confini dell'arte, come vi si tenne col fatto l'Ariosto, che non trascorse mai nell'umoristico e nel bislacco, indizio di debolezza, e ironizzò da artista, sicuro della propria forza. E, per avventura, questa è la ragione, o una delle ragioni, per le quali l'Ariosto non andò a grado agli scapigliati romantici, disposti a preferirgli il Rabelais, e, finanche, Carlo Gozzi.

Fiaccare tutti gli ordini di sentimenti, adeguarli tutti in questo abbassamento, privare gli esseri della loro autonomia, esanimarli della loro particolare e propria anima, vale convertire il mondo dello spirito in mondo della natura: un mondo irreale, che non è se non in quanto noi cosí lo poniamo. E, per certi rispetti, « natura » diventa

tutto il mondo per l'Ariosto, superficie disegnata e colorata, splendente ma senza sostanza. Donde anche quel suo vedere gli oggetti in ogni loro tratto, come naturalista che osservi minuzioso e descriva, senza appagarsi del tratto unico che solo rilevano e segnano altri genî d'artisti, senza impazienze passionali e conseguenti sprezzature. Può sembrare che la figura di san Giovanni sia ritratta, al modo in cui è ritratta, per celia:

> che 'l manto ha rosso e bianca la gonnella,
> che l'un può al latte, l'altro al minio opporre;
> i crini ha bianchi e bianca la mascella
> di folta barba ch'al petto discorre...

Ma, in fondo, con lo stesso metodo viene ritratta la bellezza di Olimpia, obliando la castità della donna che sarebbe parsa richiedere altra sorta di figurazioni o piuttosto di velamenti:

> Le bellezze d'Olimpia eran di quelle
> che son piú rare; e non la fronte sola,
> gli occhi, e le guancie, e le chiome avea belle,
> la bocca, il naso, gli omeri e la gola...

E con lo stesso metodo perfino Medoro, il cui cuore devoto ed ardito, il cui giovanile eroismo, sarebbe parso a sua volta richiedere uno sguardo meno attento alla sua freschezza di adolescente:

> Medoro avea la guancia colorita,
> e bianca e grata ne la età novella...

Le moltissime similitudini dei personaggi, e delle situazioni in cui si ritrovano, con spettacoli offerti dalla vita delle bestie o da fenomeni della natura, sono anch'esse la parte quasi afferrabile e palpabile di questa conversione del mondo umano in mondo della natura. Non ne faremo la

statistica, perché la fece già, con irritante pazienza, un filologo tedesco in un grosso fascicolo, che fa passar la voglia d'indugiarsi anche per un momento sulle similitudini, comparazioni e metafore ariostesche.

Questo apparente naturalizzamento, questo oggettivismo del quale abbiamo insieme mostrato la profonda soggettività, ha indotto alla fallace affermazione, che già ci è nota, circa l'indifferenza e la freddezza osservatrice, tutta versata nelle cose, che sarebbe la forma dell'Ariosto. Al quale è stato dato compagno, per questa parte, il contemporaneo Machiavelli, che investigò (come si suol dire) con occhio sagace la storia e la politica, ne descrisse l'andare e ne formolò le leggi, ed espresse le osservazioni fatte nella sua prosa con analoga inesorabile oggettività, con scientifica freddezza. In certo senso, ma in un senso assai lontano, è vero che entrambi, in diverso campo e per diversi fini, distrussero un anteriore contenuto spirituale (il Machiavelli, la concezione religiosa medievale della storia e della politica), e naturalizzarono. Ma nient'altro che un detto immaginoso è da tenere quel giudizio sul Machiavelli, il quale, pensatore, scrutava i fatti e li schiariva con nuovo vigoroso pensiero, e, scrittore, esprimeva nell'apparente freddezza la sua passione severa; e, similmente, nient'altro che metafora è da considerare quella caratteristica dell'Ariosto, naturalista ed oggettivo, perché l'Ariosto naturalizzava per ispiritualizzare in nuova guisa, creando spirituali forme di Armonia.

In opposto verso, e in conseguenza di quanto siamo venuti dimostrando, conviene abbandonare le lodi che si sono date all'Ariosto, ora per la sua « epicità », per l'epica nobiltà e decoro, che in lui tanto esaltava il Galilei, ora per la forza e la coerenza che si ammirerebbero nei caratteri dei suoi personaggi, secondo l'avviso di critici vecchi e anche nuovi, e anzi recenti. Come mai potrebbe essere,

nel *Furioso*, epicità, quando nel suo autore non solo mancavano i sentimenti etici dell'epos, ma quel poco, che si può alquanto sottilmente sostenere che pur ne possedesse in retaggio, veniva con tutto il resto disciolto nell'armonia ed ironia? E come mai potrebbero essere nel poema caratteri veri e proprî, se i caratteri dei personaggi non sono altro, in arte, che le note stesse, varie, diverse e contrastanti, dell'anima del poeta, le quali s'incorporano in creature che sembrano bensí vivere di vita propria e particolare, e vivono invece tutte della stessa vita, variamente distribuita, scintille dello stesso fuoco centrale? Pessimo pregiudizio critico è quello che reputa che i caratteri vivano per sé, e quasi quasi che possano continuare la loro vita fuori delle opere d'arte di cui sono parti e nelle quali non sono punto dissimili, né dissociabili, dalle strofe, dai versi e dalle parole. Nel *Furioso*, non essendovi libera energia di sentimenti passionali, non vi sono caratteri ma figure, disegnate bensí e dipinte, ma senza rilievo e rotondità, e con tratti piuttosto generici e tipici che individuali. I cavalieri si somigliano e confondono tra loro, differenziati per bontà e malvagità, per maggiore gentilezza e maggiore rudezza, o per attributi estrinseci ed accidentali, e spesso per i soli nomi; le donne, allo stesso modo, come amorose o perfide, virtuose e contente di un solo amore o dissolute e perverse, e spesso per le avventure diverse in cui cápitano e pei nomi che le fregiano. Il medesimo è per le fisonomie dei racconti e delle descrizioni (tipica e non individuale, o poco individuale, è la pazzia di Orlando, alla quale solo per compiacimento rettorico si è potuta avvicinare da qualche critico quella di Lear), e per le fisonomie degli oggetti, paesaggi, palazzi, giardini, e ogni altra cosa. Perfino sulla coerenza dei caratteri, grossamente intesa, come ubbidienza a un disegno tipico, ci sarebbe da fare, e a ragione sono state fatte, riserve, per-

ché i personaggi dell'Ariosto si prendono molte libertà verso sé stessi, secondo i casi nei quali incorrono, o piuttosto, secondo i servigi che loro richiede l'autore.

Tali avvertenze si provano indispensabili, perché il presupposto dei caratteri oggettivamente rilevati e coerenti, se dà luogo a lode da parte di coloro che li scoprono presso l'Ariosto, dà luogo invece a tacce, del pari infondate, da parte degli altri, che ve li cercano e non ve li trovano. Cosí il De Sanctis abbassò una volta le creature femminili dell'Ariosto a paragone di quelle di Dante e dello Shakespeare e del Goethe: paragone impossibile, perché Angelica, Olimpia ed Isabella non posseggono certamente l'intensità passionale di Francesca, Desdemona e Margherita, ma nemmeno queste posseggono le armoniose ottave nelle quali le altre si distendono e si cullano ed effettivamente consistono; e, quel che val meglio, né le une né le altre soffrono delle correlative mancanze, che sono mancanze al lume di un pregiudizio critico, ma non reali privazioni e contradizioni poetiche in sé stesse. Anche il De Sanctis ebbe ad accusare, quasi difetto e privazione, nell'Ariosto la mancanza del sentimento della natura; ma il cosiddetto sentimento della natura (come, del resto, egli medesimo, il grande maestro, insegnava) non dipende dalla natura, sibbene dagli atteggiamenti dello spirito umano, dai sensi di conforto, di malinconia o di religioso terrore, che l'uomo infonde a volte nella natura, ritrovandoveli dopo averveli posti; e questi atteggiamenti, nella loro particolarità, erano esclusi in conseguenza dell'atteggiamento fondamentale dell'Ariosto, e se qualche accenno se ne fosse per caso introdotto nel poema, qualche nota sentimentale vi fosse risonata, subito se ne avvertirebbe lo stridore e la sconvenienza. Al Lessing, altro oggettivista della critica, parve errato ed eccedente i confini della poesia il ritratto ariostesco delle bellezze di Alcina: al che il De San-

ctis rispondeva che la materialità, biasimata dal Lessing, era, in quella descrizione, il segreto della poeticità, perché la bellezza di Alcina maga, consistendo in un rivestimento fittizio, voleva descrizione materiale. Censura ingiusta, e risposta assai ingegnosa bensí, ma non forse altrettanto vera, perché si è già visto che l'Ariosto, con quel metodo, descriveva sempre, le bellezze schiette come le finte, le Olimpie come le Alcine; e la risposta genuina sembra la già data, che invano si cercherebbero nell'Ariosto tratti energici, fisonomie vive ottenute con due pennellate, cose che presuppongono un modo di sentire che egli non possedeva e, in ogni caso, reprimeva. Gli occhi « ridenti e fuggitivi », che sono tutta Silvia, « *le doux sourire amoureux et souffrant* », che è tutta la spirituale amica della *Maison du berger*, appartengono non all'Ariosto, ma al Leopardi e al De Vigny.

Vi ha due modi nei quali non bisogna leggere il *Furioso*: il primo è quello con cui si legge un libro euritmico di alto soffio morale, come i *Promessi sposi*, seguendo cioè nelle varie parti il processo di un serio affetto umano, che in tutte le parti, anche nelle piú piccole, circola e tutte le configura e le determina; e il secondo, quello che si adotta per opere come, per esempio, il *Faust*, nelle quali la composizione generale, piú o meno guidata da concetti della mente, non coincide del tutto con l'ispirazione poetica delle singole parti e nelle quali conviene discernere parti poetiche e parti impoetiche, e il lettore, che sia di spirito poetico dotato, trascura le une per godere le altre. Nel *Furioso*, non c'è, o assai lievemente (ossia nella misura della imperfezione di ogni piú perfetta opera umana) la inequalità di questa seconda sorta di opere, e c'è invece l'equalità delle prime; ma vi manca la particolare forma di serietà passionale, che è nel tutto delle prime e nelle sparse parti delle seconde. Si deve perciò leggere in

un terzo modo, che è quello di seguire, oltre la particolarità dei racconti e delle descrizioni, un contenuto che è sempre il medesimo e si attua in forme sempre nuove e ci attrae con la magia di questa, insieme, medesimezza ed inesauribile varietà di apparenze.

Come si vede, anche con ciò si viene ad accogliere, rettificandolo, un giudizio comune sul *Furioso*, che si può dire prese ad accompagnarlo da quando comparve al mondo: il giudizio che sia opera priva di serietà, leggiera, burlevole, piacevole, frivola. « *Ludicro more* » lo diceva composto il cardinal Sadoleto nel privilegio che stese in nome di Leone X per la edizione del 1516, sebbene soggiungesse, forse traducendo la dichiarazione del poeta stesso, « *longo tamen studio et cogitatione, multisque vigiliis confectum* ». E Bernardo Tasso e il Trissino e lo Speroni, e altrettali gravi e pedanteschi personaggi non omisero di biasimare l'Ariosto per avere rivolto al solo fine del diletto il suo poema. E semplice raccolta di *fables comiques* lo giudicava il Boileau, e « poema a semplice fine di diletto, non guidato dalla ragione » lo definiva il Sulzer, e « sfrenato e stravagante », tutto interruzioni e, in tale eccessiva varietà, fastidioso, lo diceva l'Home; e anch'oggi, in molti manuali scolastici, s'incontrano esposti come in bilancio attivo e passivo i pregi e i difetti di esso, e tra i primi la perfezione dell'ottava, la vivacità delle narrazioni, la spigliatezza, e tra i secondi, la mancanza di sentimento profondo, la luce che splende e non riscalda, l'inerzia in cui lascia il cuore. Giudizio che si accoglie e rettifica con l'osservare semplicemente, che i cosí giudicanti vedono e notano bene tutto ciò che è a livello dei loro occhi, ma non levano gli occhi a ciò che è piú in alto delle loro teste, e che è la virtú principale, onde la frivolezza dell'Ariosto si svela profonda serietà di una specie rara, profonda commozione del cuore, ma di un cuore gentile e squisito e

alquanto appartato dalle commozioni di ciò che solitamente si considera vita e realtà.

Appartato, ma non separato, non alieno, non indifferente: al qual proposito giova, ripigliando e svolgendo l'analisi iniziata, mettere in guardia contro un facile fraintendimento della « distruzione » di cui abbiamo discorso, operata dal tono e dall'ironia ariostesca, quasi totale distruzione ed annientamento, laddove si deve intendere di una distruzione nel senso filosofico della parola, e che è insieme conservazione. Se altrimenti fosse, che cosa starebbe a fare quella varia materia o contenuto affettivo, da noi passato a rassegna, nel poema? Stanno forse gli astri in cielo (interrogherebbe sarcastico don Ferrante), come capocchie di spille ficcate in un cuscinetto? Dalla totale indifferenza del sentimento, dall'assenza del contenuto nasce la rettorica altrui e non la poesia ariostesca: il belletto sul cadavere, e non la rosea nube che cinge e adorna il vivente. Nasce la versificazione molle ed estrinsecamente musicale dell'*Adone*, e non l'ottava del *Furioso*; nascono, per citare ancora una volta l'ariostofilo Giraldi Cintio (che ammoniva a non confondere la « facilità » del *Furioso* con le rime « di dolce suono e di nessun sentimento »), le « ottocento stanze » che il Giraldi ebbe una volta a leggere di uno dei compositori del suo tempo, « le quali pareano accolte fatte tra i fioriti giardini della poesia, tanto elle erano di stanza in istanza piene di vaghezza, ma, giunte in uno, eran cosí vane, che pareano, quanto al senso, esser nate nel terreno della fanciullezza », perché il loro autore era stato « solo intento al diletto che nasce dallo splendore e dalla scelta delle voci, e aveva in tutto lasciato la dignità e il giovamento, che vien dalla sentenza ».

Se l'Ariosto, nell'atto del comporre, non si fosse appassionato nel vario modo che si è descritto per le varie ma-

terie che entravano nel suo poema, gli sarebbero mancati l'impeto, il brio, i pensieri, gli accenti, da moderare e temperare nella disposizione armonica dell'anima. Avrebbe poetato a freddo, e a freddo non si riesce a poetare mai. Tale fu il caso, per quel che mi sembra, dei *Cinque canti*, che egli escluse dal *Furioso* e sostituí, nei quali i segni della sua mano si scorgono dappertutto nella sapienza delle descrizioni evidenti e dei trapassi, e vi sono altresí tutti gli elementi del suo solito mondo, racconti di guerre, avventure cavalleresche, novelle di amore (l'amore di Penticone per la moglie di Ottone, e quello di Astolfo per la moglie di Gismondo), novelle satiriche (la fondazione della città di Medea, con la legge sessuale che costei le impose), stupefacenti immaginazioni (i cavalieri prigionieri nel corpo della balena, nel quale hanno camera da letto e cucina e tinello), e copiose considerazioni morali e politiche (sulla gelosia, sull'ambizione, contro i cattivi signori, contro le milizie mercenarie); e nondimeno si sente che l'Ariosto li scrisse in un momento poco felice, riluttante o avversa Minerva, e non vi prese bastevole interessamento e non ne ebbe il necessario calore. E nel *Furioso* stesso non c'è qualche parte in cui il poeta langue? Parrebbe di sí, non già nei quaranta canti della prima edizione, che germinarono nella sua dodicenne primavera poetica, ma nelle parti aggiunte, tutte (come si potrebbe dimostrare) dal piú al meno alquanto intellettualistiche di origine, e che perciò (tranne l'episodio di Olimpia) non sono tra le più lette e le più popolari; e intellettualistica piú di tutte è la lunga ritardazione introdotta sulla fine del poema, il doppio fidanzamento di Bradamante e la gara di cortesia tra Leone e Ruggiero, dove il tono si fa in parecchi tratti addirittura pedestre. Vero è che i filologi, datisi alla critica d'arte, hanno, proprio in queste parti languide, e soprattutto nei *Cinque canti*, in questo Ariosto disorientato e stonato, rico-

nosciuto un Ariosto progrediente, e che si faceva « serio », e dava la mano, nientemeno, a Torquato Tasso.

Il processo della « distruzione », eseguita della materia, si potrebbe forse rendere chiaro a chi non gusta le formole filosofiche o le trova troppo difficili, mercé il paragone con ciò che nella tecnica della pittura si chiama « velare un colore », che non vuol dire già cancellarlo, ma smorzarlo di tono. In siffatto eguale smorzamento, i sentimenti tutti, che entrano a formare la trama del poema, serbano non solo la loro propria fisonomia, ma le reciproche proporzioni e rapporti; sicché essi vengono bensí, nei « vetri trasparenti e tersi » e nelle « acque nitide e tranquille » delle ottave, deboli alla vista come « perle in bianca fronte », ma varî quali erano, e piú o meno forti secondo la maggiore o minore forza che avevano nell'animo del poeta. Il comico, abbassato e rialzato insieme, rimane pur comico, il sublime sublime, il voluttuoso voluttuoso, il riflessivo riflessivo, e via discorrendo. E accade talvolta di giungere sino al limite, oltrepassando il quale l'Ariosto uscirebbe dal suo tono, ma dal quale non esce mai, perché sempre, appressatosi al limite, lo rispetta. Ognuno conosce a mente i tratti e le parole piú commosse che sono nel *Furioso*: Medoro che, attorniato dai sopraggiunti nemici, s'aggira come un torno, facendosi schermo degli alberi e non abbandonando mai il corpo del suo signore, e Zerbino che, sul punto di ammazzarlo, guardandolo nel bel volto, si sente compenetrare da pietà e si arresta; Zerbino che nel morire si dispera di lasciare sola, preda ad uomini ignoti, la sua Isabella, che si scioglie in lacrime ed esce in dolci parole di eterna fedeltà; Fiordiligi, che riceve l'annunzio o piuttosto indovina la morte del suo sposo... Sempre, nel ridire questi e altrettali versi, la gola si stringe e un non so che viene sugli occhi. Ecco Fiordiligi, che ha il brivido del presentimento:

E questa novità d'aver timore
le fa tremar di doppia tema il core.

Giunge la notizia ferale: Astolfo e Sansonetto, i due amici che si trovano nel luogo dov'ella è rimasta, gliela nascondono per qualche ora, e poi si risolvono a recarsi da lei per prepararla alla sventura che l'ha colpita:

Tosto ch'entraro, e ch'ella loro il viso
vide di gaudio in tal vittoria privo,
senz'altro annunzio sa, senz'altro avviso,
che Brandimarte suo non è piú vivo...

Trema nelle immagini e nel ritmo il tremito che prende la cara sventurata, si sente lo schianto e subito dopo il piombare nel nero abisso della desolazione. Un altro momento dello stesso racconto, in cui il dolore pare ripigliare forza e crescere su sé stesso, è quello in cui entra, atteso, Orlando, nel tempio dove si celebrano i funerali di Brandimarte: Orlando, l'amico, il compagno, il testimone di quella morte:

Levossi, al ritornar del Paladino,
maggiore il grido e raddoppiossi il pianto...

Innanzi a figure e parole come queste, il De Sanctis soleva dire ai suoi scolari, esponendo loro il *Furioso*: « Vedete quanto cuore aveva l'Ariosto! ». Ma ribadiva anche per esse la verità: che « l'Ariosto non porta mai le situazioni sino allo strazio », vietatogli dal tono del suo canto; e mostrava come, per contenere lo strazio pronto a prorompere, adoperasse ora interruzioni, ora similitudini leggiadre, ora riflessioni, ora stilizzamenti. Sono critici troppo esigenti, ossia che chiedono il troppo e l'indebito, coloro che, per esempio, s'impuntano alle ottave sul nome « Isabella » (designato da Dio ad adornare d'allora in poi le

piú belle, gentili, cortesi, sagge e caste donne: che è un omaggio alla marchesana di Mantova, Isabella d'Este), con le quali si chiude il racconto del sacrificio che Isabella fa della sua vita per serbar fede a Zerbino; e non intendono che quelle ottave e il *Proficiscere* che le precede (« Vattene in pace, alma beata... »); e il racconto stesso della briaca bestialità di Rodomonte, e, prima di ciò, la scena semicomica del santo romito che siede al governo della onestà di Isabella « qual pratico nauta », e volentieri « di spirital cibo apparecchia Tosto una mensa sontuosa e lauta », e che Rodomonte afferra pel collo e lancia nel mare tre miglia discosto, sono tutte rappresentazioni e parole intonate a produrre l'effetto di far morire Isabella senza rovesciare il *Furioso* nella tragedia con la correlativa catarsi tragica: il *Furioso*, che ha la generale e perpetua catarsi armonica, ormai da noi a sufficienza chiarita.

Appunto l'operare della materia sentimentale e passionale, nonostante e attraverso il superamento che se ne compie, il vario colorito che da quella proviene al poema, il carattere di umanità che gli conferisce, ci aveva consigliati a dichiarare, a capo della nostra analisi, che, nel definire l'Ariosto poeta dell'Armonia, intendevamo solo additare dove batte l'accento dell'opera sua, ma che egli è poeta dell'Armonia e insieme di altro, dell'Armonia che si svolge in un mondo particolare di sentimenti, e, insomma, che l'armonia, dall'Ariosto attuata, non è l'Armonia in genere, ma è un'armonia affatto ariostesca.

VI

Dissociazioni storiche.

Si può, da queste ultime parole, pensare quale conto facciamo dei raffronti e giudizî comparativi istituiti dell'Ariosto col Pulci e col Boiardo, e magari col Cieco da Ferrara e con tutti gli altri poeti cavallereschi italiani: raffronti e giudizî, allargati talvolta ai poeti umoristici, come il Folengo e il Rabelais, o burleschi, il Berni, il Tassoni, il Forteguerri, o ai neoepici, il Tasso e il Camoens, o, infine, al diretto e consapevole e pur pietoso ironista della cavalleria, il Cervantes. Affatto ammissibile quanto naturale è che, formato dai retori e trattatisti il genere « poema cavalleresco » o « poema narrativo » o « romanzo », si dispongano serialmente sotto quei cartellini le varie opere, in una sorta di storia artificiale, che non ha altro nel suo fondo se non le vicende di certe forme letterarie astratte, che sono realmente indirizzi e istituti del costume sociale. Ed altrettanto ammissibile (anzi piú ammissibile ancora, perché serve a problemi piú rilevanti) è che, nell'investigare la progressiva dissoluzione dell'ideale cavalleresco nella prima epoca della società moderna, si adoperino, tra gli altri documenti, quelli offerti dai poemi cavallereschi: come non ha tralasciato di fare, con sobrio accenno, il Salvemini nella sua monografia intorno alla

« dignità cavalleresca » nel comune di Firenze. Ma inammissibile e illegittimo è il giudizio estetico che da codesti raffronti si tenta desumere, conferendo la palma a questo e quel poeta, ora per avere osservato meglio d'altri il « genere » o una particolare « specie » e « varietà » del genere, ora per aver meglio rappresentato la cavalleria o l'anticavalleria. Che anche il De Sanctis, nonostante il suo senso squisito dell'individualità e della poesia, rimanesse talvolta impigliato in codesta rete sociologica, si spiega con le condizioni degli studî a quei tempi e con le sue particolari origini filosofiche; ma non è men vero che i giudizî, che egli pronunziò per questa parte, si sviano dalla critica estetica vera e propria, e recano in certa misura i cattivi effetti di ogni sviamento.

Dopo questo rifiuto a dar anche noi di piede nella insidiosa rete di Caligorante, non avremmo altro da dire con riferimento all'Ariosto, perché, da quei raffronti mal piantati e dagli arbitrarî giudizî di merito che ne conseguono, il poeta del *Furioso*, per il favore che l'ha costantemente accompagnato, è uscito sempre, sopra gli altri tutti, col segno di vittoria incoronato, o per lo meno non vinto da niun altro e solo riconoscendo talvolta alcun suo pari. Agli aneddoti piuttosto che alla storia della critica appartengono le preferenze date da letterati tedeschi romantici (e in certa guisa rinnovate testé in Italia dal Panzini) al Boiardo, come al poeta dei grandi sogni eroici, sopra l'Ariosto, poeta borghese; o al Boiardo stesso per avere meglio rappresentata la forma logica del poema cavalleresco italiano, prescritta secondo una combinazione chimica eseguita nel gabinetto filologico dell'antiariostesco, sebbene per altri rispetti stimabilissimo e benemerito prof. Rajna. Ma non è da negare che la individuale bellezza dell'Ariosto ha, nell'illegittimo raffronto, fatto torto sovente e al Boiardo e al Pulci e al Tasso e ad altri poeti; e perciò, senza parlare del Tasso

— che, sebbene tra i suoi diminutori nell'istituito raffronto annoverasse un Galilei, ormai ha guadagnato la sua causa, — non sarà qui inopportuna una rapida occhiata al Pulci e al Boiardo.

Guardando nel Pulci il Pulci e non già l'Ariosto (perché, per vedere, non è buon metodo sovrapporre a una fisonomia un'altra fisonomia), che cosa si trova? che cosa è il *Morgante*? Una bizzarria, innanzi tutto, una di quelle opere che hanno occasione da un capriccio o da una scommessa, e alle quali perciò l'autore né si accinge convenientemente preparato dalle necessarie meditazioni, né lavora con lo scrupolo dell'artista, che tende le forze e usa ogni industria per fare in ogni parte il meglio che sa. Ma l'occasione o la spinta non è mai la sostanza di un'opera, la quale consiste invece in quel che l'autore realmente vi arreca nel corso del lavoro; e il ricordo della nascita occasionale solo giova, nel caso presente, a rendere ragione dell'incondito e del caotico, che indubbiamente è nel *Morgante*. E nemmeno basta all'uopo ricordare il proposito, che sembra sicuro il Pulci avesse, di appagare a suo modo un desiderio della pia Lucrezia Tornabuoni, componendo o riscrivendo un poema cavalleresco cristiano: proposito che a sua volta rende ragione solamente di certe cose superficiali ed estrinseche, come la trama generale del poema e le parti d'intonazione religiosa, riuscite quali potevano riuscire con un cervello come quello del Pulci. La sostanza del *Morgante*, l'ispirazione propria e intrinseca del poema, si è cominciata a ben avvertire col riportarla dapprima alla curiosità onde la colta borghesia fiorentina osservava e rifaceva i costumi e la psicologia del popolo della città e del contado, e che dié luogo alla poesia variamente popolareggiante del Poliziano, di Lorenzo e del Pulci stesso, autore della *Beca di Dicomano*. La quale ispirazione ha del simpatico ed insieme dell'ironico, come si osserva in

ogni poesia popolareggiante e di arte dialettale, nei *Lieder* e nelle *Balladen* tedesche e romantiche e nella odierna letteratura dialettale d'Italia (« dialettale », e non « italiano » si sarebbe tentati a chiamare il *Morgante*): e tale corda simpatico-ironica vibrava nel Pulci, in un modo suo proprio, che, com'è naturale, non era esattamente il medesimo che in Lorenzo o, meno ancora, nel Poliziano. Ma non vibrava pura e netta, impedita non tanto dalla bizzarria iniziale e dal proposito già notati, quanto dall'accavallarsi di altre ispirazioni, sorgenti nello spirito ferace dell'autore. Perché, oltre il rifacimento simpatico-ironico del poema popolare da cantastorie, al Pulci passò per la mente qualcosa che si potrebbe chiamare il « romanzo picaresco », comprendendo sotto questo nome non solo i racconti cosí designati nella letteratura spagnuola, ma altresí alcune novelle del Boccaccio e gran parte del *Baldus* folenghiano. Il romanzo picaresco richiedeva, a sua volta, simpatia e ironia, ma d'ordine diverso dal precedente, una simpatia non piú per l'ingenuità popolaresca ma per la destrezza e furberia, e un'ironia non piú semplicemente di cultura superiore ma di moralità superiore; e anche ciò, in qualche misura e a modo suo proprio, era nel Pulci; senonché egli guastava spesso questa disposizione passando inavvedutamente, come persona non finemente educata, dal romanzo picaresco al tono picaresco, dalla rappresentazione del becerume al becerume. E nel *Morgante* c'è dell'altro: le fantasticherie e i capricci del Pulci stesso, i suoi personali opinamenti morali, religiosi o filosofici, quelle cose a cui si pensa qualche volta anche da coloro che non vi pensano troppo, e in quel pensare occasionale ed affrettato pur si configurano a opinioni o a semiopinioni. È, in conclusione, il *Morgante* una matassa in cui entrano fili di colore e fattura diversa, ora piú grossi ora piú sottili: un poema non ben accordato da un'unica dominante ispi-

razione; e se si prende alcuna di quelle che abbiamo descritte, e la si trasporta al posto dominante, si ha subito il senso di sforzare la complessa natura dell'opera. E nondimeno il *Morgante* deve dirsi uno dei libri piú riccamente geniali della nostra letteratura, dove s'incontrano a ogni passo figure e tratti deliziosi: Morgante, Margutte, Fiorinetta, Astarotte, Farfarello, l'arcivescovo Turpino, certi tocchi del carattere di Orlando e particolarmente di Rinaldo, e anche di Antea, certe descrizioni, certe novellette, certi comenti arguti. Margutte, carco di vizî, lietamente sfrontato come chi sa di non potere a niun patto essere altrimenti dalla propria natura, tuttavia è umano, incapace di tradire, capace di affezionarsi a Morgante e sopportarne la prepotente voracità; sicché questi, quando il compagno gli muore, rimane col vuoto, e non cessa di ricordarlo e parla di lui perfino con Orlando: « E conta d'ogni sua piacevolezza, E lacrimava ancor di tenerezza ». Rinaldo, ardente e furioso di vendetta, cerca a morte Carlo Magno, che gli è tenuto nascosto, e Orlando dopo qualche giorno gli dà a credere che l'imperatore è morto disperato e narra che gli è apparso in visione, e Rinaldo si cangia in volto e comincia a desiderarlo vivo, ed è preso da pietà e si pente del suo furore; e cosí ha luogo il placamento e la riconciliazione. Dopo una grande battaglia, i vinti nel ritirarsi vengono riconoscendo i morti loro sul campo, e chi piange il padre, chi il fratello, chi l'amico. Come il poeta si fa semplice e tenero!

Eravi alcun che cavava l'elmetto
al suo figliuolo, al suo cognato, o padre;
poi lo baciava con pietoso affetto,
e dicea: « Lasso, fra le nostre squadre
non tornerai in Soria piú, poveretto;
che dirén noi alla tua afflitta madre,
o chi sarà piú quel che la conforti?
Tu ti riman cogli altri al campo morti! »

E questo è un apologo, col quale Orlando fa comprendere a Rinaldo che si è avveduto del nuovo innamoramento di lui, e che è vano che stia a infingersi con parole:

> Rispose Orlando: — Noi sarem que' frati,
> che, mangiando il migliaccio, l'un si cosse;
> l'altro gli vide gli occhi imbambolati,
> e domandò quel che la cagion fosse.
> Colui rispose: « Noi sián due restati
> a mensa, e gli altri sono or per le fosse,
> ché trentatré già fummo e tu lo sai:
> quand'io vi penso, io piango sempre mai ».
> Quell'altro, che vedea che lo 'ngannava,
> finse di pianger, mostrando dolore;
> e disse a quel che di ciò domandava:
> « E anco io piango, anzi mi scoppia il core,
> che noi sián due restati »; e sospirava,
> « ed è già l'uno all'altro traditore ».
> Cosí mi par che facciân noi, Rinaldo:
> che nol di' tu che 'l migliaccio era caldo?

Quanta arguzia bonaria! qual sorriso di motteggio e di umanità insieme! E questa, infine, è un'ottava nella quale il Pulci, psicologicamente, con l'aria di chi ha ben meditato sugli affetti e le illusioni degli uomini e può renderne ragione, viene chiarendo come accadde che re Carlo si lasciasse guidare e ingannare da un Gano:

> Molte volte, anzi spesso, c'interviene
> che tu t'arrechi un amico a fratello,
> e ciò che fa ti par che facci bene,
> dipinto e colorito col pennello.
> Questo primo legame tanto tiene,
> che, s'altra volta ti dispiace quello,
> e qualche cosa ti farà molesta,
> sempre la prima impression pur resta.

« Non sono le ottave dell'Ariosto »: è stato detto. Certamente; ma allo stesso modo che le ottave dell'Ariosto, a lor volta, non sono quelle del Pulci, e che l'Ariosto, per istudio che vi avesse posto, non sarebbe mai e poi mai pervenuto alle immaginazioni, alle commozioni, alle arguzie e agli accenti del *Morgante*, altrettanto inimitabili quanto le leggiadrie del *Furioso*. Ed è veramente ingiusto, e quasi odioso, che, innanzi ai tesori di fresca e originale poesia, che il Pulci getta spensieratamente in grembo al suo lettore, costui torca il muso e risponda di mala grazia: che quella poesia non è l'altra alla quale egli ha rivolta la mente, e che dev'essere sgombrata via o perfezionata da quell'altra!

Si ripeta a un dipresso il medesimo per l'autore dell'*Innamorato*, anch'esso torturato e condannato e giustiziato per mezzo di raffronti con l'autore del *Furioso*, condotti a volte con tale crudele raffinatezza da mettere in due colonne le strofe dell'uno e dell'altro, riferentisi a situazioni simili per pesarne le parole e le sillabe; quasi che le strofe di un poeta non siano da considerare unicamente in sé stesse e nel poema di cui fanno parte, e da censurare anche, se ne è il caso, ma solo in quella cerchia, in cui sono le condizioni reali del giudizio. Il Boiardo, a chi lo legga senza preoccupazioni di sorta e abbandonandosi alle semplici impressioni della lettura, si mostra subito affatto diverso, sia dal pedantesco cantore, che pretendono alcuni critici, della cavalleria con proposito grave, uscente poi di tanto in tanto in involontarie risate, che aspetterebbero di essere ammorbidite dall'Ariosto con l'ammorbidire la durezza di quel proposito; sia dall'epico cantore, che altri hanno immaginato. Epico non poteva essere, perché non aveva sentimento nazionale o di classe o di religione, e il maraviglioso è in lui tutto immaginario, maraviglioso di fate; e pedante non era, non scorgendosi

proposito letterario in lui, che segue chiaramente la propria spontanea inclinazione. Era invece il Boiardo un animo appassionato dell'energico e del primitivo: energia di colpi di lancia e di brando, ma anche energia di volontà superba, di coraggio feroce, di onore intransigente, di astuzie mirabili: e anzi, appunto per questa energia, che sta e vale per sé, gli riuscí congiungere poeticamente i cicli di Carlo e di Artú, le tradizioni carolinge e le bretoni, le armi con le avventure e gli amori, cicli entrambi primitivi, e il secondo energico nella straordinarietà delle avventure e nella violenza degli amori; laddove, se quell'eroismo fosse rimasto pieno e sostanzioso, mal si sarebbe potuto comporre con l'erotismo, che è diverso ed opposto sentimento. Domandargli finezza di tratti nella rappresentazione dei suoi cavalieri, o delicatezza di pensieri e di parole in quella delle donne e degli amori, e in genere morbidezza di affetti, è domandargli ciò che è escluso dal suo motivo fondamentale. Maravigliarsi che talvolta egli rida o sorrida è maravigliarsi di quel che ogni giorno si vede fare dal popolo (e ve n'ha traccia nell'epica ingenua) al racconto delle grandi gesta, che non vietano l'incidentale osservazione comica. Lamentare la sua pretesa trascuratezza d'arte, la poca politura del suo linguaggio e della sua versificazione, è un censurare da grammatico, che adopera modelli prestabiliti o si sofferma sopra minuzie, dando loro importanza soverchia. Come, d'altra parte, quando a queste varie censure si oppongono o tra esse s'introducono lodi alla ricchezza della sua immaginazione, alla robustezza e franchezza del suo stile e del suo verso, si dimentica di spiegare donde sarebbero venuti a lui questi pregi che non si accattano, ma sol nascono dall'animo: donde, se non dal reale soffio poetico che lo animava, dall'appassionamento, che si è detto, per l'energico e primitivo? Donde mai se non da questo l'ammirazione che su-

scitano i suoi vasti quadri, le sue vive narrazioni: — Angelica, che innamora tutti col solo comparire alla festa di Carlo e che lo stesso imperatore non sa astenersi dal mirare, ma di sottecchi, per non compromettere la propria gravità, e i maggiori campioni di Cristianità e di Pagania inseguono, ritrosa a tutti e innamorata di quell'uno, che unico l'aborre; — il solenne consiglio di guerra, tenuto da Agramante prima di passare in Francia, con le orazioni ora animose ora prudenti dei re che lo attorniano, sui quali tutti si leva, con impeto feroce, il giovane Rodamonte; — l'allegra baldanza di Astolfo, non mai sconcertato per capitomboli che gli accada di fare, al quale soccorre la Fortuna, fornendolo, senza ch'egli sappia, di un'asta che gli fa compiere prodigi, tra le maraviglie di tutti, lui solo non maravigliato; — Brunello, alle cui gesta piacerebbe adattare la parola vichiana sui « ladronecci eroici », Brunello che corre attraverso la terra rubando, con ardita destrezza e con comica fantasia, gli oggetti meglio guardati, baccheggiando in questa sua lieta virtuosità, invano, attraverso tutta la terra, perseguitato a morte da Marfisa dall'occhio viperino, furente e schizzante veleno, alla quale egli, nella sua fuga veloce, si rivolta di tratto in tratto per riderle sulla faccia e farle atti di beffa; — e poi ancora i colloquî di Orlando ed Agricane, nei riposi dell'aspro duello, che dovrà mettere a morte uno dei due; la caustica risposta di Rinaldo a Orlando, che lo ha rimproverato perché vuol portar seco la sedia d'oro dal giardino della fata; l'altra, non meno caustica, del valente masnadiere a Brandimarte; e tanti e tanti altri luoghi bellissimi? — Pure, l'*Innamorato*, nonostante le sue dovizie poetiche, non è stato mai annoverato tra le opere veramente classiche, e, dopo la voga che godé ai suoi tempi per ragioni transitorie, non ha ricevuto e non riceve se non l'affetto e l'omaggio di coloro che amano le

cose poco amate e a torto neglette, e prediligono lo schietto, spontaneo e rude. Quel poema non si conclude in sé, soddisfatto di sé: c'è qualche frattura nel suo circolo: la rappresentazione dell'energico e primitivo, che è una sorta di epicità formale, tiene del monotono e dell'arido, e il piacere che ne distilla, del solitario e dello sterile. Come il cavallo al fiuto della battaglia, cosí, dice il Boiardo:

> ad ogni atto degno e signorile,
> qual se raconti di cavalleria,
> sempre se allegra l'animo gentile,
> come nel fatto fusse tuttavia,
> manifestando fuore il cor virile...

E sta bene: ma il cor virile non tarda a manifestare anche una certa delusione, ad accorgersi che quelle immagini sono tutto corpo, senz'anima profonda e senza uno spirito superiore che le mova e guidi. Dice altra volta:

> Già molto tempo m'han tenuto a bada
> Morgana, Alcina e le incantazïoni,
> né ve ho mostrato un bel colpo di spada,
> e pieno il cel de lancie e de tronconi...

Ma troppe lancie s'incrociano e cozzano, troppi tronconi volano in aria senza che di quel gran battagliare si veda mai il nesso, il significato, la giustificazione. E il Boiardo medesimo prova la malinconia di quei colpi che si scambiano nel vuoto spirituale, ed esclama, con uno dei frequenti moti spontanei e schietti che cingono di simpatia la sua nobile persona:

> Fama, seguace degli imperatori,
> Ninfa, che e' gesti a' dolci versi canti,
> che dopo morte ancor gli uomini onori,
> e fai coloro eterni, che tu vanti,

ove sei giunta? a dir gli antichi amori,
et a narrar battaglie de' giganti;
mercé del mondo, che al tuo tempo è tale,
che piú di fama o di virtú non cale.
Lascia a Parnaso quella verde pianta,
che de salirvi ormai perso è il camino,
e meco al basso questa istoria canta
del re Agramante, il forte saracino...

Il Pulci e il Boiardo, per non dire degli altri, non sono dunque da collocare né sotto né sopra l'Ariosto, perché non gli sono nemmeno affini. E, in effetto, quando si è voluto richiamare ingegni a lui affini, si è corso col pensiero ad altri artisti, a Ovidio, per esempio, tra i latini, al Petrarca e al Poliziano tra gl'italiani, o ad architetti come il Bramante e Leon Battista Alberti, e, meglio ancora, a pittori come Raffaello, il Correggio e Tiziano, e si sono lumeggiati paragoni con tutti costoro, e con altri che non giova mentovare. Ora l'affinità, riferendosi alla qualità dell'ispirazione artistica, è certamente qualcosa di piú intrinseco che non le relazioni desunte dall'astratta materia, e tuttavia è anch'essa astratta ed estrinseca, perché coglie sempre un aspetto o alcuni aspetti della ispirazione, e non l'ispirazione piena. Onde, per esempio, raccostato che si sia l'Ariosto ad Ovidio, — narratore senza nessuno spirito religioso delle favole mitologiche e solo attirato dalla vaghezza e varietà di queste, — bisogna subito affrettarsi a soggiungere che, tranne questo lato, per ogni altro l'Ariosto è diverso e superiore al poeta latino, poco fine nell'arte, tutto affogato nella materia piacente e dilettosa, improvvisante e sovrabbondante per incapacità di fermo disegno e di freno, modello, piuttosto che al castissimo in arte Ariosto, ai lussuriosi verseggiatori italiani del Seicento. O, raccostatolo al Poliziano, bisogna subito dopo discostarli, perché l'ispirazione delle *Stanze* è la vo-

luttà del mondo sensibile, contemplato in tutte le sue balenanti figure, col tremito e con quel tanto di ansia e di sofferenza che è inseparabile dalla voluttà, laddove nell'Ariosto anche questo pathos della voluttà è oltrepassato. Notare le affinità sarà proficuo in un libro d'introduzione allo studio generale della letteratura, e utile sarà talvolta come espediente per venire chiarendo, mercé somiglianze e contrasti e successive approssimazioni, il carattere proprio di un artista; gioverà anche a chi faccia la storia del sentire prevalente nelle varie età o momenti storici. Ma qui, dove non s'intende provvedere né a tale storia (del resto, già delineata da parecchi), né a quella didascalica introduzione, e dove l'uso del descritto espediente ci è ormai superfluo, avendo noi già fornito la caratteristica dell'Ariosto nel modo che ci eravamo proposto, raccogliere e lumeggiare il gruppo degli artisti per un lato o per l'altro a lui affini, è cosa che esce dal nostro intento.

Un altro uso hanno, in fine, le notazioni delle affinità, in quanto cioè servono da fondamento alle metafore luccicanti e risonanti, come allorché si dice di un artista che esso è « il Raffaello della poesia », e di un altro che è « il Dante della scultura », e di un terzo che è « il Michelangelo dei suoni », o, come fu detto (da Torquato Tasso, forse motteggiando, certo con poca verità), che l'Ariosto è « l'Omero ferrarese ». Molte e molte pagine si posseggono di già, nelle quali siffatte metafore, adornanti l'autore del *Furioso*, sono state splendidamente svolte e al cui merito letterario non intendiamo nulla detrarre; ma si vorrà tenere per iscusato se non si affaticherà ad accrescerne il numero chi, poco disposto in genere all'oratoria, ha lasciato colar via e perdersi anche quel tanto di vena che poteva esserne in lui, nell'intrattenersi con un cosí poco oratorio e cosí conversevole poeta come fu Ludovico Ariosto.

II

SHAKESPEARE

I

Persona pratica e persona poetica.

Potrà sembrare superfluo, ma in effetto giova a procedere spediti, porre subito qui in principio l'avvertenza, che ciò che forma oggetto di studio pel critico e lo storico dell'arte, non è la persona pratica dello Shakespeare, ma la persona poetica; non il carattere e lo svolgimento della sua vita, ma il carattere e lo svolgimento dell'arte sua.

Non già che s'intenda inibire la naturale curiosità, che porta a ricercare che cosa fossero, nella vita pratica, gli uomini che si ammirano come poeti, pensatori, scienziati: curiosità che spesse volte riesce a delusione, perché dietro l'artista, il filosofo, lo scienziato non si ritrova nulla o assai poco che susciti interessamento, ma altre volte non è senza frutto. Nel caso dello Shakespeare, piacerebbe di certo strappare il velo misterioso che sembra avvolgere la sua figura; e conoscere attraverso quali passioni ed esperienze mentali ed etiche egli passò, e sapere soprattutto che cosa egli pensasse di sé stesso; e se a lui, come parve a coloro che lo riscopersero qualche secolo dopo, mancò veramente il sentimento della grandezza del proprio genio e dell'opera propria; e per quale ragione, se vi fu una speciale ragione, egli non curò di porre a stampa i suoi drammi e li abbandonò al rischio di andare perduti pei posteri.

Fu candidezza e innocenza di poeta, o indifferenza superba di uomo, che, soddisfacendosi tutto nella grandezza dell'opera, disdegna il mondano plauso e il miraggio della gloria? O semplice indolenza, o meditato proposito o intreccio di eventi? Pensava forse, com'è stato supposto, che quei drammi, nati pel teatro, avrebbero continuato a vivere nel teatro, dove i suoi compagni d'arte se ne sarebbero presi sempre cura, conforme alle sue intenzioni e nel modo che la cosa comportava? Ma queste e altrettali interrogazioni concernono, com'è chiaro, la biografia e non la storia artistica dello Shakespeare, la quale ultima dà luogo a quesiti affatto diversi.

Nemmeno si vuol asserire che le due diverse serie di domande siano senza alcuna relazione tra loro: anche le cose diverse hanno una qualche relazione, che è nella loro diversità stessa e sopra essa si annoda. Se il critico e storico dell'arte conoscesse per filo e per segno la cronologia, le circostanze, l'appartenenza, le composizioni e ricomposizioni, i rimaneggiamenti e le collaborazioni dei drammi dello Shakespeare, avrebbe indubbiamente qualche maggiore agevolezza per lo studio che di essi prende a fare; e non gli accadrebbe di travagliarsi intorno a certe interpetrazioni, e di restare piú o meno a lungo perplesso innanzi a certe stranezze, a certe sconcordanze, a certe disuguaglianze, perplesso cioè se siano errori d'arte ovvero forme artistiche difficili a cogliere nel loro riposto nesso interiore. Ma anche non otterebbe niente piú di tale agevolezza (col congiunto mónito a premunirsi dai preconcetti che quelle notizie sogliono indurre); e, in ultima analisi, il suo giudizio dovrebbe pur sempre fondarsi su ragioni intrinseche e d'indole artistica, sgorganti dall'esame dell'opera che ha innanzi; e la cronologia che gli spetterà ritrarre sarà non reale o materiale, ma ideale ed estetica: due cronologie che coincidono solo a un dipresso, e talvolta

fortemente divergono. Se l'autenticità delle opere fosse tutta bene assodata, il critico sarebbe preservato dalla inesattezza onomastica di chiamare opere dello Shakespeare quelle o quelle parti di esse che sono, poniamo, del Greene o del Marlowe, e per contrario di trattare come d'altrui o anonime quelle che sono dello Shakespeare; ma la eventuale inesattezza onomastica è già corretta dal sottinteso, che ciò a cui il critico tien fiso l'occhio è la persona poetica shakespeariana e non la biografica e pratica; sicché egli può affrontare con serenità il pericolo, che non è pericolo e che è per giunta sommamente improbabile, di lasciar passare sotto il simbolo Shakespeare un'opera che appartiene realmente alla stessa o similissima fonte d'ispirazione, e che sta a pari altezza delle altre migliori, o di aggiungere un'altra opera alle parecchie inferiori e scadenti segnate con quel nome, perché egli differenzia valori estetici e non già titoli di legale proprietà.

Queste cose, come si è detto, non è parso superfluo ripetere, in primo luogo perché il tacito e tenace, sebbene erroneo convincimento circa l'unità e identità delle due diverse storie, la pratica e la poetica, o almeno l'oscurezza circa il loro vero rapporto, è l'origine riposta delle ingentissime e in buona parte sterili fatiche che costituiscono il gran corpo della filologia shakespeariana; la quale, come in genere tutta la filologia del secolo decimonono, è ancora dominata inconsapevole da idee romantiche di mistica e naturalistica unità, onde non a caso tra i precursori della contaminazione biografico-estetica s'incontra l'Emerson, e, tra i piú cospicui promotori odierni, il romanticheggiante Brandes. Anima, infatti, quelle fatiche la speranza di giungere, mercé il ritrovamento della precisa cronologia, delle occasioni biografiche, delle allusioni, dei propositi, a conoscere nella sua piena realtà la poesia shakespeariana; e da quelle speranze sono mossi per indiretto e di lontano an-

che i molti che ingrossano le file dei ricercatori per vaghezza di dar prova di acume nello sciogliere enimmi o per bisogno professionale di elaborare dissertazioni e tesi. Sfortunatamente, le tradizioni e i documenti sulla vita dello Shakespeare sono esigui, e tutti o quasi si riferiscono a particolari estrinseci e poco significanti: mancano lettere, confessioni, memorie dell'autore, e ragguagli autentici e abbondanti intorno a lui. Sebbene quasi ogni anno venga a luce qualche nuova *Vita dello Shakespeare*, sarebbe pur tempo di riconoscere rassegnatamente, e dir ben chiaro, che dello Shakespeare non è dato comporre la biografia, e tutt'al piú si può formare un'arida e lacunosa cronaca biografica, piuttosto ad attestato della devozione dei posteri, bramosi di possedere un'ombra di quella biografia, che a reale soddisfacimento di un bisogno conoscitivo. Per codesta mancanza di documenti, la sopraccennata letteratura filologica consiste, quasi per intero, in un enorme e sempre crescente numero di congetture, delle quali l'una contesta, contrasta o varia l'altra, e tutte si equivalgono, inette tutte del pari a fornire verità. Basta scorrere poche pagine di un manuale o di un annuario shakespeariano per udir parlare, a proposito dei *Sonetti*, della « teoria Southampton » e della « teoria Pembroke » e di altrettali, cioè se il personaggio che è celato sotto le iniziali W. H. nella dedica dello stampatore sia il conte di Southampton o quello di Pembroke o un musico William Hughes, o anche un William Harvey, terzo marito della madre del Southampton, o l'agente librario William Hell, o una finzione dello stampatore, o uno scherzo del poeta, che avrebbe indicato sotto quelle iniziali sé stesso (*William Himself*); e poi della « teoria Fitton » e della « teoria Davenant » e via, cioè se la « donna bruna », cantata in alcuni dei sonetti, sia una dama di corte Mary Fitton, o l'ostessa che, secondo una tradizione, lo Shakespeare avrebbe

resa madre del poeta Davenant (su di che un critico osa confessare di avere speso quindici anni d'indagini e di meditazioni!), o la moglie francese dello stampatore Field, o infine un personaggio immaginario e convenzionale del sonettismo elisabettiano, d'imitazione petrarchesca. E, come per questo nodo biografico che si crede celato nei *Sonetti*, le piú varie congetture sono state proposte circa il matrimonio dello Shakespeare, le sue relazioni con la moglie, i casi della sua famiglia e della sua professione; e, passando all'appartenenza dei drammi, si è discusso e si discute, senza che se ne veda la fine, se il *Titus Andronicus* sia opera originale o da lui rabberciata; se l'*Henry VI* sia tutto suo o solo in parte, o se sia stato riveduto e accresciuto da lui; quali porzioni dell'*Henry VIII* e del *Pericles* siano sue e quali del Fletcher o di altri; se il *Timon* sia un abbozzo finito da altri o un abbozzo di altri finito da lui; se e in quanta parte nell'*Hamlet* persista un precedente *Hamlet* del Kyd o di altro autore; se alcuni dei cosiddetti « apocrifi », come l'*Arden of Feversham* e l'*Eduard III*, si debbano invece tenere autentici. Del pari, circa la cronologia, le difficoltà sono grandi e le congetture molteplici; e il *Sogno* è da alcuni collocato nel 1590, da altri nel 1595, il *Giulio Cesare* ora nel 1603, ora nel 1599, il *Cimbelino* nel 1605 e nel 1611, il *Troilo e Cressida* da alcuni nel 1599, da altri nel 1603, da altri ancora nel 1609, e da altri risoluto in tre pezzi o strati del 1592, del 1606 e del 1607, con aggiunte fattevi da mani estranee; la *Tempesta*, pei i piú, è del 1611, ma da altri viene ritratta alquanto indietro; e lo stesso *Hamlet*, nella sua prima redazione, v'ha chi lo crede composto, non nel 1602, ma tra il 1592 e il 1594. E via discorrendo; senza che dalle congetture permettano di uscire i poco sicuri aiuti della stilometria o metrometria che voglia chiamarsi. Or le congetture servono solamente come strumenti euristici, in

quanto cioè si spera convertirle in certezza mercé documenti che esse stimolano a rintracciare e interpretare; ma, quando ciò non si può, sono affatto vacue e vane; e, per conseguenza, se, convertite in certezza, non darebbero in ogni caso la soluzione o il criterio di soluzione dei problemi critici sulla poesia shakespeariana, quando poi non sono convertibili e restano mere immaginazioni vaganti, non porgono neppure la storia pratica o biografia, che altri s'illude di andar con esse, a pezzo a pezzo, costruendo. Onde è accaduto che gl'intelletti cauti, che del carattere e della vita dello Shakespeare hanno voluto discorrere prescindendo il piú che si potesse da ipotesi e da fantasticherie, sono stati costretti a snocciolare una sequela di asserzioni generiche, nelle quali ogni individuazione va persa, se anche lo Shakespeare vi è affermato buono, onesto, gentile, servizievole, prudente, laborioso, di animo franco, di umore gaio, e simili.

Ma i piú le congetture meno probabili tramutano in fatti accertati, e cosí procedendo, e passando di congettura in congettura e di asserzione in asserzione, offrono, sotto nome di *Vita dello Shakespeare*, nient'altro che un romanzo, il quale riesce poi sempre troppo scialbo da potersi dire artistico. A comporre tali romanzi si stende mano rapace sulle stesse opere poetiche, giacché (come dice uno degli autori di tali poco divertenti romanzi, il Brandes) non è da ammettere che di un uomo, che ci ha lasciato una quarantina tra drammi e poemi, non si possano conoscere la vita, le vicende, la persona, desumendole dagli scritti. E, certo, tutte codeste cose è dato desumere dagli scritti di poesia, ma la vita, le vicende e le persone poetiche, e non quelle pratiche e biografiche: salvo il caso (che non è poi quello dello Shakespeare) che nelle poesie si trovino intercalati ragguagli ed escursi apertamente informativi ed autobiografici, ossia non poetici ma prosaici. In ogni

altro caso, la vibrazione poetica non riconduce alla vibrazione pratica, perché il rapporto tra le due non è deterministico, di effetto a causa, ma creativo, di materia a forma, e perciò incommensurabile. Un sentimento realmente provato, nell'atto stesso che è innalzato a poesia, viene strappato dal suo terreno pratico e realistico, e fatto motivo a comporre un mondo di sogni, uno degli infiniti mondi possibili, nel quale è vano piú cercare la realtà di quel sentimento, come vano è ricercare la goccia d'acqua versata nell'Oceano e dalla grandezza stessa e dalla pressione dell'Oceano trasformata da quel ch'era prima. Quasi verrebbe voglia di ripetere ad ammonimento la strofa di uno dei *Sonetti*, nella quale il poeta diceva, circa la sua amicizia, al suo amico:

Nay, if you read this line, remember not
the hand that writ it; for I love you so,
that I in your sweet thoughts would be forgot,
if thinking on me then should make you woe [1].

Perciò, allorché si legge nel libro del Brandes (che qui si cita di preferenza perché ha avuto grande divulgazione), che Riccardo III, il gobbo e deforme che si sente superiore d'intelletto, adombra lo Shakespeare stesso, costretto alla spregiata vita dell'attore ma ripieno dell'orgoglio del genio; che la morte pietosa del giovane principe Arturo, nel *Re Giovanni*, reca tracce della perdita che, nel tempo in cui compose quel dramma, l'autore fece di un figliuolo; che la giovinezza scapestrata di Enrico V è figura della giovinezza dello Shakespeare nei primi suoi anni di Lon-

---

[1] « Se voi leggete questi versi, non ricordate la mano che li scrisse; perché io vi amo tanto che nei vostri dolci pensieri vorrei essere dimenticato, se il pensare a me vi dovesse procurar dolore » (son. LXXI).

dra; che Bruto, nel *Giulio Cesare*, riporta alle persone dell'Essex e del Southampton, protettori del poeta e cospiratori infelici contro la regina; che Coriolano, disdegnoso di lode, è lo Shakespeare nell'atteggiamento che gli convenne prendere verso il pubblico e verso i critici; che il sentimento di re Lear, sconvolto dall'ingratitudine, è quello del poeta per le ingratitudini di cui lo fecero segno colleghi, impresarî ed allievi; e perfino che lo Shakespeare dové scrivere quel terribile dramma nelle ore notturne, sebbene probabilmente dovesse di solito lavorare di buon mattino; e tant'altre immaginazioni della stessa fatta; non è il caso né di accettarle né di confutarle, ma semplicemente di tenerle quali sono, congetture campate in aria, e, come tali, di niun interesse. Il medesimo è da ripetere di un altro volume, che anche ha levato grido, quello dell'Harris, nel quale lo Shakespeare, sullo scrutinio delle sue liriche e drammi, è rappresentato sensuale, neuropatico, affetto quasi da mania erotica, poco volitivo, attirato e tiranneggiato per quasi intera la sua vita da una donna affascinante e infedele, una donna bruna, la Mary Fitton; donde lo scoppio delle sue piú dolorose tragedie, e il mistero degli ultimi suoi anni, quando si ritrasse a Stratford, non punto a godervi la pace della campagna come un qualsiasi *fœnerator Appius*, ma, distrutto di corpo e d'anima, a curarvi i proprî malanni o piuttosto a morirvi, come fece poco di poi. Segnatamente il periodo delle grandi tragedie è stato messo in relazione con casi della vita privata dell'autore e con avvenimenti della vita pubblica inglese: il che può esser vero e anche non esser punto vero, e lo Shakespeare poté essere assai agitato passionalmente e praticamente, e poté per contrario rimanere calmissimo a guardare come spettatore dalla sponda il mare agitato, con quel tono di sentimento proprio degli artisti che gli psicologi chiamano *Scheingefühle*, sentimenti di par-

venza o di sogno. Anche nessun valore è da attribuire alle congetture circa i modelli che lo Shakespeare poté avere dinanzi, per Shylock in non so quale avventuriero del suo tempo o per Prospero nell'imperatore Rodolfo II, che si dilettava di scienze e di magia, e simili, perché il rapporto tra modello ed arte è anch'esso incommensurabile. Accade talvolta di pensare, leggendo i drammi dello Shakespeare (come, del resto, le opere di ogni altro poeta) che in queste o quelle parole dei personaggi risuoni qualche affetto o incidente reale della vita dell'autore; come, per esempio, nelle parole di Postumo (*Cimbelino*): « Potessi strappare la parte della femmina in me! Perché io affermo che non c'è moto che tenda al vizio, nell'uomo, se non nella parte che gli viene dalla femmina!... »; o nelle altre di Troilo (*Troilo e Cressida*): « Lascivia, lascivia! Sempre guerre e lascivia! Nient'altro si mantiene nel mondo. Un diavolo fiammeggiante se li porti via!... »: allo stesso modo che taluno ha sospettato nella scena di lettura e d'inebriamento dell'episodio di Francesca un ricordo personale di Dante. Ma, pensato e sospettato ciò, di quel pensiero e sospetto non c'è da far nulla. Né è decisivo fondarsi su quei rari luoghi nei quali può sembrare che il poeta rompa la coerenza e l'equalità estetiche per far valere un suo sentire realistico e pratico, accentuandolo piú che non convenga; perché, posto anche che nello Shakespeare ve ne siano di tal sorta, rimane sempre dubbio, per lui non meno che per gli altri poeti, se il motivo di quella inopportuna enfasi venga da sentire prepotente e prorompente, o non invece da altra cagione accidentale.

Per questa relativa indifferenza dell'opera poetica verso la biografia è dato anche risparmiarsi le meraviglie e le invettive contro l' « ipotesi baconiana », cioè che autore dei drammi che vanno sotto il nome dello Shakespeare fosse in realtà Francesco Bacone, e contro le altre affini

come quelle che hanno avuto di recente fortuna, che fosse invece Ruggiero quinto conte di Rutland, o il Rutland in collaborazione col Southampton, o addirittura una società di autori drammatici (Chettle, Heywood, Webster, ecc.), con finale revisione del Bacone, o infine (come nell'ultima trovata del genere) un William Stanley, sesto conte di Derby: ipotesi che sono rappresentate da un migliaio e forse piú tra volumi, opuscoli ed articoli, e, per stravaganti che a giusta ragione sembrino ai filologi disciplinati e cauti, ritengono il merito di una sorta d'involontario ironizzamento del puro metodo filologico, e dell'abuso ch'esso fa delle congetture. Ma si accordi pure l'inverisimile ipotesi che nel non grandissimo cervello di Bacone filosofo si annidasse un cervello grandissimo di poeta, dal quale si schiudessero i drammi shakespeariani: con ciò non sarebbe stato ritrovato e comprovato altro che una singolare meraviglia, uno scherzo, una mostruosità della natura; ma il problema artistico resterebbe intatto, perché quei drammi rimangono pur sempre gli stessi, e re Lear impreca e piange sempre allo stesso modo, e Otello allo stesso modo si dibatte furente, e Amleto allo stesso modo medita e ondeggia innanzi alle cose umane e all'azione che gli tocca compiere; e allo stesso modo tutti li avvolge il velo dell'Eterno.

Giova scuotere questo peso dell'errata filologia (ve n'ha un'altra non errata, meritevole di riconoscenza, che cura con sentimento d'arte il testo possibilmente genuino delle opere dello Shakespeare e ne interpetra il lessico e gli storici riferimenti), non solo perché, consegua o no il fine della biografia, distrae dal cómpito vero e proprio della critica d'arte, ma anche perché adopera poi la biografia, immaginaria o reale che sia, a intorbidare ed alterare la visione artistica. Confondendo, infatti, arte e documento, essa trasporta nell'arte quanto ha scorto o crede

avere scorto nel documento; e le serene opere della poesia travolge a fremiti, gridi, smanie, convulsioni, balzi feroci, manifestazioni ora di sentimentale rapimento ora di brame furibonde. È noto che pei poeti stessi sui quali le notizie biografiche abbondano, convien fare uno sforzo d'astrazione per dimenticarle, se si vuol sentire la loro arte in quella idealità che è verità; e che i poeti e gli artisti han sempre provato fastidio e sdegno contro i pettegoli che di essi investigavano e ricordavano le private occorrenze per trarne elementi di giudizî artistici: anzi questa è la ragione onde si dice che i contemporanei non sogliono essere buoni giudici, e che buoni giudici non sono i concittadini e compaesani, e che nessuno è poeta o profeta tra i suoi famigliari e nel luogo natale. E il vantaggio della meno ostacolata contemplazione idealistica, che è buona conseguenza dello svantaggio biografico in cui noi siamo verso lo Shakespeare, viene perduto dai congetturisti, che, proprio come la mula di messer Galeazzo Florimonte, fanno nascere i sassi per urtarvi dentro. Nel libro già citato del Brandes, e anche in qualche parte di quello del più ingegnoso e fine Harris, si può osservare questa riimmersione della poesia shakespeariana nella materialità psicologica; e, nel Brandes, l'adeguamento di valori che ne è conseguenza (onde il *Re Lear* e il *Timon* diventano entrambi alla pari documenti di misantropia per sofferta ingratitudine); e perfino l'abbassamento del valore tra i non valori, giacché, dove la riduzione psicologica, pur con quei metodi stravaganti, non riesce, com'è pel *Macbeth*, c'è caso che al Brandes quel dramma, quel capolavoro sembri « poco interessante », perché « non vi sente battere il cuore dello Shakespeare », di quello Shakespeare, cioè, con certi intenti e interessi pratici, da lui immaginato. Questo errore è anche nei cosiddetti « quadri della società del tempo », coi quali altri si argomenta d'interpretare l'arte, e che non sono

meno della biografia personale estrinseci né meno turbativi, lasciando stare che si suole comporli con la medesima insipienza storica. Il Taine, per esempio, messosi in testa che gli inglesi del tempo elisabettiano fossero « *des bêtes sauvages* », descrive il dramma del tempo come una riproduzione « *sans choix* » di tutte » *les laideurs, les bassesses, les horreurs, les détails crus, les mœurs déréglées et féroces* » di allora, e lo stile dello Shakespeare come « *un composé d'expressions forcenées* » ; talché, leggendo quelle famose pagine della *Histoire de la littérature anglaise*, si finisce col non sapere piú se ci sfilino innanzi poeti o assassini, contrasti ed armonie artistiche o risse a colpi di pugnale. Contro tutte codeste deformazioni, contro lo Shakespeare che geme e sibila al vento delle passioni dissennate del suo tempo, o contro l'altro che denuda con rabbia, con disgusto e con amaro sarcasmo le piaghe della propria anima inferma, sta l'avviso del Goethe, il quale, nel discorrere con l'Eckermann, manifestava la persuasione, che i drammi shakespeariani fossero opera di « un uomo perfettamente sano e forte, cosí dello spirito come del corpo »: e sano e forte e libero doveva essere certamente nell'atto che creava qualcosa di cosí libero e sano e forte, com'è la poesia. In altra piú tranquilla cerchia di considerazione, errano per lo stesso errore deterministico coloro che mettono in dipendenza le figure e le azioni di quei drammi con gli avvenimenti politici e sociali del tempo, con la vittoria sulla grande Armata, la congiura dell'Essex, la morte di Elisabetta, l'ascensione di Giacomo, le scoperte geografiche e il colonizzamento, i contrasti coi Puritani, e simili; o le successive forme della poesia dello Shakespeare con la successione delle sue letture, le cronache di Holinshed, le novelle italiane, le vite di Plutarco e particolarmente gli *Essais* del Montaigne (nei quali già lo Chasles e di recente altri hanno riposto l'origine

della nuova e grande epoca del suo poetare); o anche con le circostanze del teatro inglese di allora e i gusti varî dei « posti distinti » e della « platea », come nella critica, cosí detta « realistica », del Rümelin.

La poesia, insomma, deve essere bensí interpretata storicamente, ma con quella storia che le è intrinseca e propria, e non già con una storia ad essa estranea e con la quale non ha altro rapporto che quello che l'uomo ha con ciò che trascura, allontana e getta via, perché gli nuoce o non gli serve, o, ch'è lo stesso, perché se n'è già servito tanto quanto gli bastava.

II

Il sentimento shakespeariano.

Di un poeta come lo Shakespeare, che appartiene al comune patrimonio della cultura, ciascuno possiede e ritrova nel fondo della propria anima come un'immagine sintetica o compendiosa, o nella propria memoria le definizioni che sono state date e che son divenute formole correnti. Giova affisare quella immagine, ricordare queste formole, e venirne ricavando le determinazioni principali, per ottenere, almeno in modo preliminare e provvisorio, la caratteristica dell'atteggiamento spirituale dello Shakespeare, ossia del suo sentimento poetico.

La prima osservazione che balza agli occhi, e nella quale si suole generalmente convenire, è che in lui non prevale un particolare affetto od ordine di affetti: non potrebbe dirsi poeta amoroso, come un Petrarca, o doloroso e disperato come un Leopardi, o eroico, come si dice di Omero. In cambio, il suo nome si adorna degli epiteti di poeta universale, perfettamente oggettivo, sommamente impersonale, straordinariamente imparziale. Si è parlato talora persino della sua freddezza: di una freddezza bensí sublime, « di uno spirito sovrano, che ha percorso tutta la parabola della umana esistenza ed è sopravvissuto al sentimento » (Schlegel).

Nemmeno è poeta, come si suol dire, d'ideali, religiosi, etici, politici, sociali: il che spiega l'antipatia frequente verso di lui degli apostoli di varia sorta, ultimo il Tolstoi, e gl'inappagati desiderî che si accendono nella gente ben pensante, sollecita sempre di chiedere a qualsiasi piú grande uomo un dippiú, un supplemento; la quale, pur nell'ammirarlo, conchiude sospirando, che veramente gli manca qualcosa, che egli non è da annoverare tra i lottatori per piú liberali forme politiche e per piú equi assetti sociali, che non ha avuto viscere di pietà per gli umili e per le plebi. Al fine deliberato di opporsi a siffatte sembianze di accuse, o in ogni caso ad esse opponendosi di fatto, una scuola di critici tedeschi (Ulrici, Gervinus, Kreyssig, Vischer, ecc.), — dei quali, a dir vero, per considerazioni umanitarie, non consiglierei ad altri la lettura, che io, per dovere di ufficio, sono stato costretto a compiere, — prese a rappresentare lo Shakespeare come un alto maestro di moralità, un casista dei piú acuti e sicuri, il quale non v'ha problema etico che non risolva nel modo giusto, un prudente ed austero consigliere politico, e, soprattutto, un infallibile giudice di azioni e distributore di premî e pene, graduate secondo i meriti e i demeriti, badando a che nessuna piú lieve colpa vada impunita. Or lasciando stare che le opere che cosí gli si attribuivano erano incomportabili col suo carattere di poeta e attestavano soltanto lo scarso gusto di quei critici; lasciando stare che il disegno, in lui immaginato e lodato, di distribuire castighi e ricompense secondo morale, era addirittura ineseguibile da qualsiasi uomo e anche da un Dio, essendo, premî e castighi, concetti affatto estranei alla coscienza morale e puramente pratici e giuridici; lasciando da parte queste cose, che in genere, nella critica piú recente, sono considerate non piú degne di discussione e proverbiate quasi credenze ridicole di un vecchio tempo: —

anche a volere tradurre quelle affermazioni in forma meno illogica, e designare a quel modo nient'altro che una sollecitudine che fosse nello Shakespeare pei problemi anzidetti, esse si dimostrano apertamente ripugnanti con la semplice realtà. Lo Shakespeare non carezzava ideali di nessuna sorta, e meno che mai da politico; e, quantunque rappresenti magnificamente anche lotte politiche, le oltrepassa sempre nel loro carattere ed obietto specifico, giungendo sempre, attraverso esse, alla sola cosa che profondamente lo attira: la vita.

Questo senso della vita è l'altro elogio che si suol dare all'opera sua, la quale perciò è tenuta eminentemente drammatica, cioè animata dal senso della vita considerata in sé, nella sua perpetua discordia, nel suo dolceamaro, in tutta la sua contradizione e complessità.

Sentire potentemente la vita, senza la determinatezza di una passione né quella di un ideale, importa sentirla non rischiarata da una fede, non disciplinata da una legge di bene, non correggibile dalla volontà umana, non riducibile a placidità d'idilliaco godimento o ad ebbrezza di gioia: e, infatti, lo Shakespeare è stato a volta a volta giudicato non religioso, non morale, non assertore di libero volere, e non ottimista. Ma nessuno osa poi giudicarlo perciò irreligioso, immorale, fatalista e pessimista: aggettivi che, non appena si tenta pronunziarli, si avverte che non gli convengono. Anche per questa parte ci voleva la strana aberrazione fantastica del Taine, e la singolare incapacità sua a ricevere le schiette impressioni del vero, per ritrarre il sentimento shakespeariano circa l'uomo e la vita come quello di una fondamentale irragionevolezza e di un cieco inganno, di una sequela d'impulsi precipitosi e d'immaginazioni brulicanti, senza centro autonomo, in cui la verità e la saggezza sono effetti accidentali e labili o apparenze senza sostanza: descrizioni di maniera, ripe-

tute con varianti da altri, e che dell'arte dello Shakespeare non danno nemmeno la caricatura, la quale pur richiede un certo legame col fatto. Lo Shakespeare, che ha cosí forte il sentimento del limite onde la volontà umana è cinta verso il Tutto che la supera, possiede altrettanto forte quello della potenza dell'umana libertà; egli che (come osservò già lo Hazlitt) è, in certo aspetto, « il meno morale dei poeti », in un altro aspetto è « il piú grande dei moralisti »; egli che vede l'irremovibile presenza del male e del dolore, ha non meno l'occhio aperto ed intento al rifulgere del bene, al sorridere della gioia, ed è sano e virile, come non è mai il pessimista; egli che in nessun luogo delle sue opere addita un Dio, ha costante l'oscura coscienza di una divinità, di una divinità ignota, e lo spettacolo del mondo gli sembra, per sé preso, senza significato, e gli uomini e le loro passioni un sogno, che, come tale, ha per termine intrinseco e correlativo, sebbene ascoso, una realtà piú salda e forse piú alta.

Solo che non bisogna battere troppo nemmeno su queste determinazioni positive e presentare il sentimento di lui come tale che le determinazioni negative vi siano vinte e sottomesse. Il bene o la virtú è, senza dubbio, nello Shakespeare, piú forte del male e del vizio, ma non perché superi e risolva in sé l'altro termine, sibbene semplicemente perché è luce verso la tenebra, è bene, è virtú; insomma, in ragione della sua qualità stessa, che il poeta discerne e coglie nella purezza e verità originale, senza sofisticarla e infiacchirla. In effetto, determinazioni positive e determinazioni negative mantengono nel suo sentire pari forza, e s'intrecciano e cozzano tra loro, senza che si compongano veramente in una superiore armonia. La rettitudine, la giustizia, la sincerità spiegano la loro logica; ma la loro logica e il loro carattere di naturale necessità spiegano altresí l'ambizione, la cupidigia, l'egoismo, la satanica mal-

vagità. La volontà si dirige sicura al suo segno, ma anche, altre volte, ne viene distorta, padroneggiata da una potenza che essa non riconosce e alla quale pur serve, come presa da fascino. Il cielo si rasserena dopo l'uragano devastatore, uomini probi occupano i troni dai quali gl'iniqui sono caduti, i vincitori compassionano ed elogiano i vinti; ma resta la desolazione della fiducia tradita, della bontà conculcata, delle innocenti creature distrutte, dei cuori eletti infranti. Il Dio, che pacifichi i cuori, è bramato, presentito forse, ma non appare mai.

Il poeta non è di là da questi affetti contrastanti, dall'attrazione e dalla ripugnanza, dall'amore e dall'odio, dalla speranza e dalla disperazione, dalla gioia e dal dolore; ma è di là dall'unilaterale di ciascuno d'essi. Egli li accoglie tutti in sé, e tutti non per patirli e versarvi intorno lacrime di sangue, ma per formarne un unico mondo: il mondo shakespeariano, che è il mondo di quei contrasti insoluti.

Quali poeti sembrano, e sono anche, piú diversi tra loro che lo Shakespeare e l'Ariosto? Pure hanno questo di comune, che ambedue guardano a qualcosa ch'è di là dai particolari affetti, e perciò dell'uno come dell'altro è stato detto, non una volta, che « parlano poco al cuore », e sono di certo pochissimo sentimentali e passionalmente agitati, e per l'uno e per l'altro si è parlato di « umorismo », parola che qui si evita, tanto è incerta di significato e di poco uso per determinare i profondi moti spirituali. L'Ariosto vela e smorza tutti i particolari affetti che rappresenta, mercé la sua divina ironia; e lo Shakespeare, per diversa via, dando a tutti lo stesso vigore e lo stesso risalto, riesce a creare, con la loro reciproca tensione, una sorta di equilibrio, per ogni altra parte, e in ragione di questa sua genesi, affatto dissimile dall'armonia nella quale il cantore del *Furioso* si compiace. Questi sorpassa bene e

male, serbando interesse solo pel ritmo costante e pur vario della vita che nasce, si espande, si spegne, e rinasce per crescere e spegnersi di nuovo; lo Shakespeare sorpassa tutti i singoli affetti, ma non sorpassa, anzi potenzia, l'interesse pel male e pel bene, pel dolore e per la gioia, per il destino e per la necessità, per l'apparenza e per la realtà; e la visione di questa lotta è la sua poesia. Cosí l'uno è stato metaforicamente detto « fantastico » e l'altro « realista », e l'uno opposto all'altro; e sono opposti, ma pur si toccano in un punto, che non è quello generico dell'essere ambedue poeti, ma quello, specifico, di poeti cosmici: né già solo nell'accezione in cui ogni poeta è cosmico, ma nell'altra, particolare, che è stata di sopra dedotta. La quale speriamo che non sia necessario raccomandar d'intendere con le debite restrizioni, cioè come il tratto che diversamente domina nei due poeti, e che non esclude gli altri tratti individuali delle loro fisonomie, e non esclude, soprattutto, ciò che è di qualsiasi poesia. I limiti invalicabili di ogni caratteristica critica, che dovrebbero ormai essere noti, sono dati dalla impossibilità di render mai in termini logici la pienezza di una poesia o di altra opera artistica, perché è chiaro che, se codesta traduzione fosse possibile, l'arte sarebbe impossibile, cioè surrogabile e superflua; e nondimeno, in quei limiti, la critica esercita il suo proprio ufficio, che è di discernere e additare dove sia propriamente il motivo poetico, e di formare gli schemi che aiutino a distinguere il proprio di ciascun'opera.

Del resto, se l'Ariosto è stato volentieri raccostato ai pittori suoi contemporanei, con l'intento di farne notare l'ispirazione armonica, anche per lo Shakespeare il Ludwig non sapeva tenersi dal far gli stessi paragoni; e trovava l'immagine piú adeguata dei suoi drammi nelle figure e scene di Tiziano, di Giorgione, del Veronese, guar-

date a contrasto con l'amabilità del Correggio, con l'insipidezza dei Caracci, con la svenevolezza di Guido e del Dolce, con le crudezze del Caravaggio e del Ribera: in lui, come in quei grandi veneziani, dappertutto « esistenza », vita terrena, trasfigurata bensí, ma senza smanie, aureole e sentimentalismi, serena anche nel tragico.

Tal senso dei contrasti nella loro unità vitale, tale senso profondo della vita, fa che la visione non si semplifichi e superficializzi nelle antitesi di esseri buoni e cattivi, di eletti e reprobi, e che il contrasto venga introdotto, con varia gradazione e misura, in ogni essere e la lotta si combatta cosí veramente nel seno stesso delle cose. Donde l'aspetto di mistero che avvolge le azioni e gli avvenimenti rappresentati dallo Shakespeare, e che non è neppur esso da intendere nel significato generico in cui ogni visione d'arte è mistero, sibbene in quello particolare di un corso di fatti, del quale il poeta non solo non possiede (e non può possedere) la spiegazione filosofica, ma in cui non ritrova mai il termine riposante, la pace dopo la guerra, l'accettazione della guerra per una piú alta pace; e perciò v'è come diffusa la trepidazione per l'Ignoto, che da ogni banda circonda e che cela un volto che potrà essere forse piú terribile della terribilità della vita stessa, nel cui svolgimento le creature umane sono prese: terribile per ciò che svelerà, e forse, in questa terribilità, sublime ed estasiante, tremito e rapimento insieme. Il mistero non è solo nelle immagini che talora appaiono nella poesia, di spettri, di demonî, di streghe, ma nell'atmosfera tutta, di cui quelle immagini sono nient'altro che una parte che si determina in modo piú diretto col personificarsi; e questo mistero, che regna generalmente, fu bene espresso dai primi grandi critici che si addentrarono nella poesia shakespeariana, dallo Herder e dal Goethe, del secondo dei quali è la similitudine dei drammi shakespeariani coi « libri

aperti del Destino, in cui il vento della commossa vita soffia, e qua e là li sfoglia violento ». Il palpito di voluttà innanzi al mistero batte nella musicalità che si avverte dappertutto, e che talvolta riflette su sé stessa ed enuncia il nesso tra musica e amore, tra musica e tristezza, tra musica e ignote Deità.

È da insistere sulla parola che nel descrivere questa condizione di spirito abbiamo adoperata: « sentimento »; perché non si scambî con un concetto o pensamento o filosofema, come accade quando si prende alla lettera e in modo materiale la formola che si adopera, per lo Shakespeare e in genere pei poeti, di « concezione » o « modo di concepire la vita », e quando si assume d'indagare, per esempio, per quali note il « concetto tragico » dello Shakespeare differisca da quelli della tragedia greca e della francese, e simili: come se fosse in tal caso questione di concetti e di sistemi. Lo Shakespeare non è filosofo, e la sua spirituale disposizione è per diretto opposta a quella del filosofo, il quale doma il sentimento e lo spettacolo della vita nel pensiero che li comprende e spiega, e risolve dialetticamente i contrasti con uno o altro principio unitario; laddove lo Shakespeare li coglie e rende nel loro moto vitale, ignari di critica e di teoria, e non li risolve altro che nella evidenza della rappresentazione. Perciò, quando gli epiteti e le lodi che a lui si conferiscono di « oggettività », d' « impersonalità », di « universalità », non si restringono a designare, sia pure con termini impropri, le reali differenze psicologiche di sopra notate, ma passano ad asserire il carattere filosofico del suo atteggiamento spirituale, conviene respingerli tutti, opponendo alla oggettività la poetica soggettività di lui, all'impersonalità la personalità, e all'universalità l'individuale forma del suo sentire. Le opposizioni cosmiche, nelle cui immagini egli si raffigura la realtà e la vita, non solo non sono per lui, nei

suoi drammi, soluzioni filosofiche, ma neppure problemi di pensiero, e appena in alcuna delle sue opere tentano formularsi in amare interrogazioni, che rimangono senza risposta. E fantastiche ed arbitrarie debbono dirsi le parecchie elaborazioni sistematiche che sono state fatte della filosofia dello Shakespeare (a volta a volta presentata come teistica, panteistica, dualistica, deterministica, pessimistica, ottimistica), ricavandola dai suoi drammi col metodo stesso onde si ricava la filosofia implicita in una trattazione di storia o di politica; perché, in questi ultimi casi, una filosofia c'è di certo, incorporata nei giudizî storici e politici, ma, nel caso dello Shakespeare, che è quello dei poeti in genere, ricavarla vale inventarla, cioè pensare e concludere per nostro conto dietro lo stimolo delle immagini del poeta, e, per illusione psicologica, porre in bocca a lui le domande nostre e le nostre risposte. Di una filosofia dello Shakespeare si potrebbe discorrere solo nel caso che egli, come Dante, ne avesse esposta una, in forma didascalica, in sezioni filosofiche dei suoi poemi: il che non è, perché gli stessi pensieri che enuncia non adempiono altro ufficio che di espressioni poetiche, e, tolti dai loro luoghi, dove suonano cosí profondi e potenti, perdono la loro virtú e sembrano indeterminati, contradittorî o fallaci.

Tutt'altra questione è poi se quel suo sentimento poggiasse su presupposti mentali o filosofici che si dicano, e quali questi propriamente fossero; perché, sul primo punto, si deve senz'altro consentire che un sentimento non sorge se non sopra certi presupposti mentali o concetti, cioè sopra certi convincimenti, affermazioni, negazioni, dubbî: e, sul secondo punto, ammettere la legittimità dell'indagine, ed anche notare che questa è una delle parecchie indagini storiche, concernenti lo Shakespeare nella sua poesia, cui spetta il posto malamente usurpato dalle inezie ed esteriorità sulle sue faccende private, le sue re-

lazioni domestiche, le sue comprevendite, e i pretesi amori con Mary Fitton e con la signora ostessa Davenant.

Vero è che anche le indagini sui presupposti mentali dello Shakespeare si sono sviate spesso nell'esteriore e nell'aneddotico, come nei problemi ancora aperti sulla confessione religiosa da lui seguita e sulle sue opinioni politiche, i quali, proposti a questo modo, decadono anch'essi a problemi di biografia, indifferenti all'arte. Che lo Shakespeare si attenesse all'anglicanismo o non invece al cattolicesimo (come parecchi ancora sostengono, e già nel 1864 scrisse su questa tesi un intero volume il Rio), e nell'una o nell'altra qualità avversasse il puritanismo: che egli parteggiasse per la buona riuscita della congiura dell'Essex o invece per la regina Elisabetta; non ha niente che vedere coi presupposti mentali immanenti nella sua poesia. Egli potrebbe essere stato, nella vita pratica ed attiva, empio e profano come un Greene e un Marlowe, o devoto papista, praticante superstiziosamente in segreto come un adepto di Maria Stuarda; e nondimeno aver poetato su diversi presupposti, su concetti che si erano introdotti e formati e prepotevano nel suo spirito senza che perciò egli cangiasse la confessione prescelta ed osservata. La ricerca, di cui parliamo, non concerne il carattere superficiale, ma quello profondo; non lo strato congelato e solidificato, ma il flusso che scorre sotto di esso e che altri chiamerebbe l'incosciente rispetto al cosciente, laddove, piú esattamente, le due qualifiche andrebbero invertite. I presupposti sono i filosofemi che ciascun individuo porta in sé, accogliendoli dai tempi e dalla tradizione o formandoseli nuovi con le proprie osservazioni e riflessioni, e che, per le opere della poesia, pongono la condizione remota di quell'atteggiamento psicologico, dal quale si generano i fantasmi poetici.

In questa profondità della coscienza, lo Shakespeare si dimostra chiaramente fuori non solo del cattolicesimo e

del protestantesimo, non solo del cristianesimo, ma di ogni concezione religiosa, o piuttosto trascendente e teologica: simile anche in ciò, sebbene anche in ciò per dissimili vie e con dissimili conseguenze, all'altro poeta della Rinascenza, all'italiano Ariosto. Se una concezione teologica, se la credenza cristiana nella vita eterna, nel Dio giustiziere, nella pena e nel premio oltremondano, nella considerazione della vita terrena come prova e pellegrinaggio, fosse stata interiormente viva ed attiva in lui, il suo sentimento si sarebbe atteggiato in modo spiccatamente e totalmente diverso. Egli non conosce altra vita che quella terrena, vigorosa, appassionata, divisa tra gioia e dolore, e, intorno ad essa e sopr'essa, l'ombra del mistero.

Vi ha ragione, dunque, di meravigliarsi quando, specialmente presso scrittori tedeschi, si legge dello Shakespeare come di uno spirito tutto dominato dalle idee cristiane proprie della Riforma; laddove a lui del cristianesimo mancava cosí la teologia di origine giudaico-ellenica come la tendenza ascetica e mistica. Per l'altro verso, non si può ammettere l'opposta qualificazione di lui come pagano, nel significato alquanto popolare di soddisfatto edonista, perché non è meno evidente che il suo discernimento morale, il suo senso del peccaminoso, la delicatezza della sua coscienza, la sua umanità, serbano forte l'impronta dell'etica cristiana. Anzi, proprio da questo alto e squisito giudizio etico, congiunto alla visione di un mondo che si muove per forza propria o in ogni caso misteriosa, spesso avversando o abbattendo o pervertendo le forze volte al bene, sorge in lui il tragico contrasto.

A questo duplice presupposto si aggiunge terzo, quasi illazione, il denegamento, la scepsi o l'ignoramento del concetto di un corso razionale delle cose e di una Provvidenza che lo governi. Egli non accoglie piú il Fato inesorabile, unico signore degli uomini e degli Dei; non ac-

coglie nemmeno (come da taluni interpetri si è creduto) il determinismo del carattere individuale, che sarebbe un'altra sorta di Fato, un Fato naturalistico; si mantiene estraneo alla dura ed asiatica o africana idea dualistica della predestinazione; riconosce, per contra, la spontaneità e la libertà umana, come forze che provano nel fatto stesso la propria realtà; e nondimeno lascia cozzare libertà e necessità, e questa a volta a volta soverchiare quella, senza porre un rapporto tra le due, senza sospettare la loro identità nell'opposizione, senza scorgere che i due elementi lottanti formano l'unico fiume del reale, e perciò senza innalzarsi alla teodicea moderna, che è la Storia. Dal che si ha nuova cagione di meraviglia, quando si ode affermare con insistenza (per es., dall'Ulrici) lo storicismo del pensiero e delle tragedie dello Shakespeare, nelle quali ciò che è del tutto assente è, proprio, il concetto storico della vita, che un Dante pur possedeva sebbene nella forma della filosofia medievale della storia. E poiché storicismo è insieme idealità politica e sociale, allo Shakespeare doveva mancare e manca, come si è detto, vera fede e passione politica, la quale dai pubblicisti e polemisti politici (come il Gervinus), bramosi di annoverare tra i loro un tanto nome, è stata immaginata e a lui donata, come passione che si coronerebbe perfino di dottrinale sapienza.

Per quali vie e modi codesti presupposti si formarono nel fondo dell'animo suo, è difficile assegnare, perché con siffatta domanda si rientra in una questione biografica, di educazione ricevuta, di compagnie praticate, di letture, di esperienze, tutte cose delle quali siamo poco o punto informati. Osservò egli, con animo partecipe ed occhio vigile, e nelle diverse e contrastanti sembianze, il fervore di vita in cui ai giorni suoi era entrata l'Inghilterra? Porse orecchio a dispute teologiche e metafisiche, riportandone impressione di vacuità? Frequentò la gioventú universita-

ria, che dava appunto allora alla letteratura e alla drammatica parecchi *university wits*, genî universitari, i quali gli furono predecessori e colleghi nell'arringo teatrale? Lesse Erasmo, la *Stultitiæ laus*, e i dialoghi morali e i trattati, e gli umanisti inglesi, e i platonici, e gli storici antichi e nuovi, come certamente piú tardi lesse il Montaigne? Lesse il Machiavelli e gli altri politici italiani, e quegli autori che cominciavano ad abbozzare le dottrine dei temperamenti e delle passioni, come lo Huarte e lo Charron, e conobbe Giordano Bruno, o seppe di lui e delle sue dottrine? O l'efficacia di questi uomini e libri gli giunse per vie varie e indirette, secondarie e terziarie, attraverso la conversazione, e, come immaginosamente si dice, dall'ambiente? E quanta parte di quei suoi dubbî e negazioni e persuasioni fu, piú che frutto di apprendimenti, prodotto del suo vivace e sicuro intûito, o del suo continuo e tenace ruminare in sé stesso? In verità, anche se per questa parte possedessimo abbondanti ragguagli, saremmo sempre poco informati, perché i processi della formazione individuale sfuggono per lo piú all'osservazione altrui e sovente al ricordo stesso di colui che li ha compiuti, e, in fondo, la facilità con cui sono dimenticati prova che ciò che importa serbare non son essi, ma il loro risultamento.

E ciò che qui importa è la relazione di quei presupposti mentali con la vita del tempo, con la generale cultura dell'epoca, con la fase storica che lo spirito umano allora percorreva; e in tale relazione lo Shakespeare è veramente, qual è apparso ai migliori intenditori, uomo della Rinascenza: di quella età che con le guerre dei suoi grandi Stati, con le navigazioni, i commerci, le filosofie, le lotte religiose, la scienza naturale, coi poemi e le pitture e le statûe e le leggiadre architetture, aveva dato alla vita terrena pieno risalto, e non la lasciava piú scolorire, impallidire e dileguarsi ai raggi di un altro ed estraneo mondo,

come era accaduto nei lunghi secoli dell'evo medio. Ma non della Rinascenza gaudente e lieta, paganeggiante, che è solo un aspetto piccolo di quel gran moto, sí dell'altra animata da nuovi bisogni, da nuovi impeti religiosi, da ricerche di nuove orientazioni filosofiche, travagliata dalla scepsi, solcata da lampi dell'avvenire. Questi lampi, per altro, che balenavano soltanto nei suoi maggiori pensatori, non validi ancora a fermarli e a farne luce calma e continua, non potevano essere ridotti a foco radiante nel suo maggior poeta, al quale il filosofare serviva come da presupposto e non formava assiduo e principale lavorio della mente; e perciò è vano cercare nello Shakespeare quello a cui non giunsero né Bruno né Campanella, e piú tardi nemmeno Cartesio e Spinoza, com'è il già accennato concetto storico, e vano è altresí parlare del suo panteismo spinoziano o schellinghiano.

Pure lo Shakespeare ha assunto pel passato, e assume talvolta anche ai nostri occhi, sembiante di filosofo e di maestro, o di precursore delle piú alte verità, di poi venute a luce; e sta di fatto che verso nessun altro poeta la filosofia moderna, idealistica e storica, provò tanta attrazione, riconoscendo in esso un'anima fraterna, quanta verso lo Shakespeare. Come mai? La risposta è contenuta in quel che siamo venuti notando e assodando. Lo Shakespeare, pei suoi presupposti mentali, che respingevano il medioevo ed erano all'altezza dei nuovi tempi e chiedevano e non trovavano integramento e armonia, e soprattutto per il vigoroso suo sentimento dei contrasti cosmici, che da quelli prorompeva e s'innalzava a poesia, par che porga la materia già preparata e in qualche modo configurata al dialettico, e quasi talora suggerisca la parola al moralista, al politico, al filosofo dell'arte. Egli, per questa singolare sua efficacia stimolatrice, potrebbe quasi essere chiamato un « prefilosofo »: il qual nome avrebbe anche il vantaggio

di far bene intendere che non giova provarsi a ridurlo a filosofo. E dalla sua prefilosofia e poesia, appunto perché non si può cavare una determinata e particolare dottrina, se ne possono trarre molte e varie, secondo le diversità delle menti e i progressi dei tempi. Onde, se alcuno ha sostenuto che il logico complemento di quella visione poetica è l'idealismo speculativo, la dialettica, la morale antiascetica, l'estetica romantica, la politica realistica, la concezione storica del reale, e con ragione ha ciò sostenuto movendo da dottrine che teneva per vere, e giustamente pensando che complemento logico della bellezza è la verità; altri, per avventura, da quella visione e asserzione di contrasti, può giungere, ed è giunto, a conclusioni pessimistiche; ed altri ancora ha procurato e procura di pervenire da essa alla restaurazione di taluno dei presupposti che vi sono negati o mancano, com'è la fede in un altro mondo e nella divina e trascendente giustizia. La qual cosa è poi documentata, come meglio non si potrebbe, da un altissimo ingegno italiano, che fu tutt'insieme cattolico severo e shakespeariano fervente. Il Manzoni, infatti, nel pessimismo shakespeariano ritrovava la piú efficace moralità, e notava che « la rappresentazione dei dolori profondi e dei terrori indeterminati », data dallo Shakespeare, « avvicina alla virtú »; perché « quando l'uomo esce coll'immaginazione dal campo battuto delle cose note e degli accidenti, coi quali è avvezzo a combattere, e si trova nella regione infinita dei possibili mali, egli sente le sue debolezze: le idee ilari di difesa e di vigore lo abbandonano, e pensa che in quello stato la sola virtú, e la retta coscienza, e l'aiuto di Dio, possono dare qualche soccorso alla sua mente »; e perciò concludeva con caratteristica sicurezza: « Ognuno consulti sé stesso dopo la lettura di una tragedia di Shakespeare, se non sente un consimile effetto nel suo animo ».

III

Motivi e svolgimento della poesia shakespeariana.

I

La « commedia dell'amore ».

Ciò che abbiamo fin qui descritto come il sentimento dello Shakespeare, risponde allo Shakespeare che è scolpito nella coscienza generale, a quello che è lo Shakespeare in senso eminente, e quasi simbolo del maggior sé stesso, al poeta delle grandi tragedie (*Otello, Macbeth, Re Lear, Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra, Amleto*), e delle parti tragiche nelle altre meno intense o meno perfette. Ma l'opera che porta il suo nome è ben altrimenti varia di figure e di toni, e, per fare passaggio a più particolari caratteristiche, bisogna venire distinguendo (e a ciò gli studiosi dello Shakespeare si sono sempre industriati) le varie figurazioni e gradazioni, ossia le varie fonti d'ispirazione del poeta, e formarne gruppi che si dispongano poi in serie di relazioni e in successione ideale.

Nell'abbracciare con lo sguardo la ricca massa delle sue opere, attraggono subito alcune dai colori freschi, ridenti, giovanili, che hanno per oggetto proprio e principale l'amore. Non l'amore che si congiunge ad altre pas-

sioni e con esse si fonde e diventa complesso e grave, come accade nell'*Otello* o nell'*Antonio e Cleopatra*, e acquista tragica profondità; ma l'amore senz'altro, l'amore considerato per sé stesso. Piuttosto, dunque, che nella tragedia o nel dramma, quelle rappresentazioni si aggirano nella commedia dell'amore: nell'amore guardato bensí con affettuosa partecipazione, ma anche quasi con curiosità, sentito con dolcezza e tenerezza, ma anche quasi con superiorità di mente esperta, e perciò con blanda ironia. La mente, accompagnando il cuore amoroso, ne osserva le illusioni e i capricci, li vede inevitabili e necessari, ma pur li conosce per quel che sono, immaginazioni sebbene irresistibili e deliziose, capricci sebbene gentili e vaghi, debolezze sebbene meritevoli d'indulgenza e di delicato trattamento, perché umane, dell'uomo che passa per la lieta e tormentosa stagione della giovinezza. È codesto modo di sentire l'amore qualcosa che non si manifesta se non a tratti ed episodicamente nei poeti greci e latini, e nei medievali; nei quali s'incontrano a volta a volta le rappresentazioni di esso come diletto e lotta sensuale, o come furente e cieca passione che non teme la morte, o come culto spirituale di alta e sovrumana beltà; ovvero, come nella commedia menandrea e nella sua lunga figliuolanza e posterità latina e italiana, dà luogo a una generica e alquanto fredda semplificazione psicologica, onde l'amore quasi non si differenzia da ogni altra cupidità e passione, l'avarizia, la braveria o la golosità. Nella forma che si è descritta, esso appartiene spiccatamente al sentire della Rinascenza, a uno degli atteggiamenti che la considerazione antiascetica e realistica delle cose umane maturò e perfezionò e trasmise ai nuovi tempi, e pel quale ancora una volta si è portati a ravvicinare lo Shakespeare all'Ariosto, che non dissimilmente ritrasse l'eterna commedia dell'amore.

Quell'amore è in buona fede, e pur s'inganna ed inganna; si immagina di essere saldo e costante, ed è fragile e labile; si reputa fondato sopra uno spassionato giudizio della mente e una illuminata elezione della volontà morale, ed è invece mosso, in guisa affatto irrazionale, da impressioni e fantasie, e ondeggia con queste; e, ancora, si configura talvolta come ripugnanza ed avversione, ed è in effetto attrazione irrefrenabile; è sicuro di potersi sopprimere con un atto deliberato in ossequio a piú austere opere e pensieri, e risorge, alla prima lieve occasione, piú veemente e tenace e indomito.

« Negli uomini al pari che nelle donne (dice con la consueta grazia lo Heine, toccando delle commedie shakespeariane) la passione vi è affatto priva di quella paurosa serietà, di quella fatalistica necessità, con cui si manifesta nelle tragedie. Amore, in verità, vi porta, come sempre, una benda e una faretra piena di dardi. Ma questi dardi sono piuttosto alati che mortalmente acuminati, e il piccolo dio guarda a volte sottecchi, malizioso, scostando le bende. Anche le fiamme splendono in esse piú che non brucino. Ma fiamme son sempre, e, nelle commedie shakespeariane, l'amore serba sempre carattere di verità ».

Verità, e perciò nessuna di queste commedie si rovescia del tutto nella farsa, neppure quelle che vi sarebbero piú prossime, come le *Pene di amor perdute* e la *Bisbetica domata*, neppure la *Commedia degli equivoci*: nelle quali una qualche verità umana riconduce sempre alla serietà dell'arte. Meno ancora vi è satira, l'intellettuale e angolosa satira, che tipeggia ed esagera per polemica; ma sempre morbidezza di contorni, e il molle velo della poesia. Anche nelle piú deboli, come i *Due gentiluomini di Verona*, tra la bizzarria e il saltuario delle avventure e tra gli abbondanti dialoghi ad equivoci e giuochi di parole, si godono fresche scene d'amore. Anche in quelle condotte con

certo schematismo e superficialità, che ora si direbbero « a tesi », come le già ricordate *Pene d'amor perdute*, v'ha brio, scherzo e festività, e un'eloquenza cosí fiorita (per esempio, nella difesa che Biron o Berowne fa dei diritti della gioventú e dell'amore), da avvicinarsi alla lirica.

In quest'ultima commedia sono un re e tre suoi gentiluomini che, per consacrarsi agli studî e acquistare gloria e immortalità ai loro nomi, hanno fatto tra gli altri voti quello di non vedere donne per tre anni; e poi tutti e quattro cascano a innamorarsi non appena arriva la principessa di Francia con le sue tre dame: le quali, ricevute le piú solenni dichiarazioni di amore dai quattro a sé medesimi spergiuri, li castigano della loro levità, segnando a loro volta un termine di tempo, prima di dare risposta alle loro offerte. Cosí l'Angelica dei poemi cavallereschi italiani destava fuoco d'amore anche nei piú restii cavalieri, anche in quelli dai piú severi propositi, e se li traeva tutti dietro, regina dell'amore a cui niun mortale resiste. Nella *Bisbetica domata*, Petruccio, il maschio, che sa quel che vuole e vuole il suo proprio utile e comodo, imbrocca subito il modo giusto, un modo del resto tutto spirituale perché formato di conoscenza psicologica e di risolutezza volitiva, per isposare la terribile Caterina, e ridurla docile, come un agnello, timida del marito, non piú capace, nonché di dire, di pensare altro da ciò che egli le impone di pensare, e forse, chi sa?, innamorata di colui che la maltratta e tiranneggia. Nella *Notte dell'Epifania* si assiste ai vani sospiri del duca per la bella vedovetta Olivia, e al diverso amore che subito fiorisce in costei per un altro, per il messaggero che il duca le invia e che è una donna vestita da uomo; mentre il maestro di casa Malvolio, il puritano, il pedante Malvolio, è spinto dalla speranza e dall'illusione di essere amato ai piú ridicoli atti; e, infine, il favore del caso, sdoppiando l'unico essere amato in un uomo e in

una donna (in guisa piú pudica ma non diversa che nell'avventura di Fiordispina con Bradamante e Ricciardetto) lascia tutti felici. La contessa di Rossiglione, in *Tutto è bene*, accoglie non con animo ostile, ma benevolo, la scoperta che la povera Elena, l'orfana del medico di casa, è innamorata del suo figliuolo, e riflette: « Proprio cosí accadeva a me quando ero giovane: se mai noi apparteniamo alla natura, queste cose sono nostre..... A ricordare i giorni lontani, tali erano i nostri falli, e noi, allora, non li chiamavamo falli ». Le coppie amorose delle principesse esuli o fuggiasche, e degli esuli e fuggiaschi gentiluomini, errano per la selva delle Ardenne, nel *Come vi piace*, alternandosi e frammischiandosi alle coppie di rustici innamorati.

Forse l'esempio piú vivo di questa « commedia dell'amore » è dato dalla schermaglia che si combatte tra i due inconsapevoli innamorati, Beatrice e Benedick, nel *Molto rumore per nulla*: i due giovani che si cercano solo per misurarsi, schernitori e schermitori, con le sottili aguzze spade dei frizzi e dei dispregi, che si credono antipatici l'uno all'altra, che si screditano l'uno l'altra, e che la piú facile e innocente politichetta degli amici è sufficiente a rivelare l'uno all'altra come due che, con tutta l'anima loro, si amano e si bramano. L'unione dei due si suggella quando entrambi si ritrovano col medesimo sentimento in difesa della loro amica calunniata e reietta, alleati in questa difesa, scoprendo cosí che il loro perpetuo inseguirsi per battagliare non celava solo la lotta, che è affinità, dei sessi, ma l'affinità spirituale di due cuori generosi. « Io vi prego ora (cosí Benedick in una delle ultime scene), ditemi per quale delle mie cattive qualità voi vi prendeste d'amore per me? ». « Per esse tutte insieme (gli risponde Beatrice, che ha conosciuto il proprio cuore ma non ha abbandonato lo stile a lei consueto), le quali man-

tenevano una cosí armonica condizione di difetti da non ammettere che alcuna buona qualità vi s'introducesse. Ma per quale delle mie buone qualità voi soffriste in prima amore per me? ». E l'altro, non proseguendo piú ormai nello scambio di punzecchiature, mormora con tenerezza: « Soffrire amore — un bell'epiteto! Io soffro amore in verità, perché ti amo contro il mio volere ».

Un tocco lieve trascorre su queste figure, e basta ad animarle e a farle agire. Le situazioni drammatiche o addirittura tragiche, che talora vengono fuori, sono trattate quasi con la sottintesa coscienza della loro poca gravità e perigliosità, che presto sarà per svelarsi, rassicurando a pieno i dubitosi; e compongono talora nient'altro che un'azione o un accadimento estrinseco, teatralmente utile, e più spesso uno sfondo decorativo. Anche vi abbondano parallelismi di personaggi e simmetrie di casi, come si conviene alla didascalica scherzosa, che vi è interfusa.

La quintessenza di tutte queste commedie (al modo stesso che, rispetto alle grandi tragedie, si può in certo senso dire dell'*Amleto*) è il *Sogno di una notte di mezza estate*; dove le rapide accensioni, le incostanze, i capricci, le illusioni e le delusioni, le follie d'ogni sorta dell'amore si corporificano e tessono un loro mondo cosí vivo e reale come quello degli uomini che quegli affetti visitano, estasiandoli e tormentandoli, innalzandoli e abbassandoli; sicché tutto vi è parimenti reale o parimenti fantastico, secondo meglio piaccia chiamarlo. Il senso del sogno, di un sogno-realtà, permane e impedisce ogni freddezza di allegoria o di apologo. Il piccolo dramma sembra nato da un sorriso, tanto è delicato, sottile, aereo: tanto è lieve e grazioso anche l'inquadramento del sogno, la celebrazione delle nozze di Teseo ed Ippolita e la recita degli artigiani filodrammatici, che non sono già ridicoli semplicemente, nella loro goffezza, ma fanciulleschi ed ingenui, e susci-

tano una sorta d'intenerimento gaio: anche per essi non si ride, si sorride. Oberon e Titania si trovano in discordia per reciproche colpe, e il turbamento si è introdotto nel mondo: Puck, per ordine di Oberon, si mette all'opera sua provocatrice, castigando e correggendo. Ma nel castigare e correggere accade anche a lui di sbagliare, e la commedia dell'amore si fa piú complicata e mossa: simile ai rapidi trapassi nell'opposto e alle strane complicazioni che sorgevano nei romanzi cavallereschi italiani per effetto delle due famose e prossime fontane, di cui l'una empieva il cuore d'amoroso desio e l'altra volgeva in ghiaccio il primo ardore. E in Titania, che abbraccia Testa d'asino e smania per lui, e lo carezza e lo tiene leggiadra e graziosa creatura, la commedia perviene a un simbolo cosí pieno ed efficace, che è rimasto a buon diritto proverbiale; mentre Puck, ammirando negli uomini gli effetti del sottile veleno inebriante ch'esso stesso somministra, esclama stupito: « Signore, quali pazzi sono questi mortali! »; e Lisandro, uno di codesti matti, trapassando da un amore all'altro, dall'uno all'altro opposto, è tuttavia perfettamente convinto che « il voler dell'uomo è governato da ragione, e che la ragione determina che voi siete la piú degna fanciulla ». Pure, in cosí vago stilizzamento della eterna commedia traspare la individuale realtà delle figure, quasi a ricordare che esse appartengono bene alla vita; ed Elena, che è presso l'uomo che ella ama e che non l'ama, come un cagnuolo che quanto piú è battuto piú gira attorno al padrone, Elena arretra spaurita allo scoppio delle furie gelose della sua amica la piccola Ermia, che minaccia di cavarle gli occhi, e pensa che ne è ben capace, ricordando il tempo in cui erano insieme alla scuola: « Oh, quando essa è irata, è ardita e maligna! Era garritrice quando veniva alla scuola; e, benché sia piccola, è feroce!... ».

Quando, dopo il *Sogno*, si legge *Romeo e Giulietta*, par di non essere usciti da quell'ambiente poetico, al quale espressamente ci richiamano Mercutio, col suo ricamo fantastico sulla regina Mab, e, quel ch'è piú, lo stile, le rime e la generale fisonomia della breve favola. Tutti, parlando di *Romeo e Giulietta*, hanno provato il bisogno di ricorrere a parole e immagini soavi e gentili; e lo Schlegel vi ha sentito « i profumi della primavera, il canto dell'usignuolo, il delicato e fresco di una rosa pur mo sbocciata », e lo Hegel anch'esso si è visto innanzi la rosa: « la molle rosa nella valle di questo mondo, spezzata dalle rudi tempeste e dall'uragano »; e il Coleridge, a sua volta, la primavera, « la primavera coi suoi odori, i suoi fiori e la sua fugacità ». Tutti lo hanno considerato come il poema dell'amor giovanile, e hanno riposto l'acme del dramma nelle due scene del colloquio d'amore attraverso il notturno giardino e della dipartita dopo la notte nuziale, nelle quali è stato scorto da taluni il rinnovarsi di forme tradizionali della poesia d'amore, l' « epitalamio » e l' « alba ». Né quel dramma è imparentato strettamente soltanto col *Sogno*, ma anche con le altre commedie dell'amore; e Romeo vi passa dall'amore di Rosalina a quello di Giulietta con la stessa rapidità, anzi subitaneità, che si osserva nei personaggi di quelle commedie. Al primo veder Giulietta, egli è conquiso, e gli par di amare allora per la prima volta: « Amò mai il mio cuore fino a questo momento? Spergiurate, occhi! Perché io non vidi mai vera bellezza fino a questa notte ». E il santo fra Lorenzo, tra maravigliato, scandolezzato e bonario, vi fa talvolta quasi la parte di Puck. Quando apprende che Romeo non ama piú Rosalina, per la quale tanto aveva farneticato: « Cosí presto obliata? — dice — L'amore dei giovani non lega dunque veramente i loro cuori, ma i loro occhi! Gesú Maria! ». Quando Giulietta entra nella sua cella, il frate

guarda con ammirazione il passo leggiero di lei, che non consumerà mai la pietra, e riflette che un innamorato potrebbe cavalcare un filo di ragnatelo, che si culla al lascivo soffio di estate, e non cadere: « Cosí leggiera è la vanità! », conclude con pia unzione. — Tragedia o commedia? È ancora un'altra situazione dell'eterna commedia: l'amore di due giovinetti, quasi due ragazzi, che passa attraverso tutti gli ostacoli sociali, i piú duri di tutti, l'odio di famiglie e di fazioni, e va per la propria strada, noncurante, quasi che quegli ostacoli, non avendo importanza pei loro cuori, non esistano nella realtà: e, invero, innanzi al loro moversi, anzi al loro volo, quegli ostacoli sembrano cedere come molli nebbie. Certo, piú oltre essi riprendono saldezza, e si fanno valere e si vendicano: tanto che i due giovani sono costretti a separarsi, e Romeo parte per l'esilio. Ma sarà per poco, fra Lorenzo ha promesso di pensarci lui, di ottenere la grazia dal principe, di riconciliare i genitori e gli altri parenti, di far sanzionare il loro segreto matrimonio; e, se tutto questo poi non accade, se i sottili provvedimenti e accorgimenti di fra Lorenzo falliscono, se una sequela di equivoci li svia e li volge al contrario, se i due giovani miseramente periscono, la colpa è del caso e il sentimento che ne nasce è la compassione, una compassione non iscevra d'invidia, un dolore che, come diceva lo Hegel, è una « dolorosa conciliazione e, nella infelicità, una infelice beatitudine ». Tragedia, dunque, anche, se cosí si vuole; ma tragedia in tono minore, la tragedia (si direbbe) di una commedia. « Un potere piú grande di quelli a cui noi possiamo contrastare, ha attraversato i nostri intenti... », sentenzia fra Lorenzo; ma quel potere non è il misterioso potere, un misto di destino e di provvidenza e di necessità morale, che pesa nelle grandi tragedie, sí invece il Caso, che fra Lorenzo riesce appena a dignificare con le parole della

religione: « Dio ha voluto cosí ». C'è un'immagine che ritorna con terribile accento nel *Re Lear*, e che consente da sola di misurare la diversità tra le due tragedie. Romeo, graziato della vita e mandato in esilio, pensa che quella che gli è stata concessa è tortura e non grazia, perché il paradiso è solo dove Giulietta vive: « ed ogni gatto e cane e piccolo topo, ogni piú vile cosa, vive qui in paradiso e può guardare lei, ma Romeo non può! ». Giulietta, che si prepara a bere il farmaco, il quale potrebbe essere anche tossico, è la giovinetta timida e schiva dell'*Amore e Morte* del Leopardi, che « già di morte al nome sentí rizzar le chiome », ma, presa d'amore, « osa ferro e veleno meditar lungamente... ». La stessa cava sepolcrale si rischiara; e Romeo, dopo aver trafitto Paride ai piedi di Giulietta creduta morta, lo sente compagno di sventura, e vuol seppellirlo colà « *in a triumphant grave* », in una trionfale tomba. « Una tomba? Oh no, un faro, o giovane ucciso, perché qui giace Giulietta, e la sua bellezza fa di questa cava una cosa festosa, raggiante di luce ». Sono le parole di affetto ed ammirazione per l'amore e morte giovanili, che s'incontrano in altri poeti: è il detto dantesco per Beatrice: « Morte, assai dolce ti tegno: Tu déi omai esser cosa gentile, Poi che tu se' nella mia donna stata ».

Se in *Romeo e Giulietta* la commedia dell'amore si fa pietosa, nella saggia Porzia, legata dalla promessa di lasciar decidere la sua propria sorte da un indovinamento, ricompare la commedia, perché ella si sottomette alla scelta del caso, ma per suo conto, nel suo cuore, ha già scelto, ed ha scelto non alcuno di quei principi e duchi delle varie nazioni, anzi dei varî continenti, che gareggiano per lei, ma un giovinotto veneziano, tra studente e soldato, un mezzo avventuriere, cortese e piacente, che era andato a genio non solo a lei, ma anche alla sua cameriera: il che

dimostra, con questa concordia tra dama e cameriera, il gusto piú propriamente femminile. « In verità, Nerissa (ella sospira con gentile civetteria verso sé stessa), il mio piccolo corpo è stanco di questo grande mondo »: stanca forse per quel languore, che è bisogno d'amare e di essere amata, il germinare dell'amore; stanca come si sentono stanche le anime amorose, che vibrano di squisita sensibilità. E sensibilissima ella è infatti alla musica e agli spettacoli della natura; e la musica che ode risuonare nella notte la fa soffermare in ascolto, e le sembra assai piú dolce che non nel giorno; e la notte, chiara di luna, le suscita l'impressione di un giorno malaticcio, un giorno un po' piú pallido, come quando il sole si è nascosto. Nello stesso *Mercante di Venezia* si vede la coppia di Jessica e Lorenzo, i due amorosi che non provano necessità d'idealizzamenti morali, e nemmeno, si direbbe, sollecitudine alcuna per la stima altrui: l'uomo che ruba senza scrupoli figlia e gioielli al vecchio giudeo, e l'altra, la figlia, che non ha pur un piccolo moto di pietà pel padre, tutti e due affatto presi nel lieto egoismo del loro piacere, Jessica sostenente e ricambiante imperturbata i motti del marito e i frizzi salaci e la famigliarità alquanto insolente del servo Lancellotto. E tuttavia anch'essa si abbandona all'estasi, a un'estasi sensuale, anch'essa si apre alla musica e dalla musica attinge la sola malinconia di cui sia capace, la malinconia sensuale.

C'è della malizia, e già quasi dello scherno, sebbene temperato da altri elementi, nella rappresentazione degli amori della figlia di Shylock. Ma in quelli di Troilo e Cressida incontriamo a un tratto il sarcasmo, e un sarcasmo amaro. Lo stesso sfondo, che in altre commedie ha la superficialità gradevole di una decorazione, è qui anche una decorazione, la guerra di Troia, ma sarcasticamente e amaramente svolta; e Tersite compie la parte del cinico

tra i guerrieri greci, come Pandaro in Troia nelle relazioni fra Troilo e Cressida. Si noti l'acceleramento delle ultime scene, il gran battagliare, il tumulto: il mondo balla come in un teatro di burattini, mentre la storia di Troilo e Cressida si chiude con l'imprecazione che esce dallo stomaco nauseato di Troilo e con la grottesco-burlesca lamentela di Pandaro. Un altro grande artista della Rinascenza viene alla memoria, per questo dramma: non piú l'Ariosto, ma il Rabelais. Il tema è pur sempre la commedia dell'amore, ma una commedia che tratta il faunesco, l'immorale, l'istinto peggiore, la libidine, la falsità femminile. Pandaro, che di tutto ciò è mediatore e ride e gode, Pandaro che di tali cose è esperto, e, come veterano di molte battaglie, reca, se non nell'anima, certamente nelle vecchie ossa le tracce di quel lungo guerreggiare in amorazzi, è la vivente svalutazione dell'amore, della credula cupidità sensuale dell'uomo e della non credula leggerezza vanitosa della donna; ed è insieme l'ossessione dell'amoreggiare, dalla cui sfera, diventata malsana, non può ormai trarsi fuori e dove introduce, con quasi diabolico gusto, gli altri che a lui si rivolgono. A Cressida Troilo non dispiace, anzi molto piace; pure, ella si schermisce, perché è già in pieno possesso ed uso della femminile sapienza e filosofia, che le donne vengono ammirate e sospirate e bramate come angeli quando si sta a sollecitarle, ma, detto che esse abbiano di sí, tutto è finito; e che il piacere vero sta unicamente *in the doing*, nell'atto e non nel fatto, nel divenire e non nel divenuto. E sa che, nel cedere, commette una sciocchezza, infrange la legge a lei nota, ma tutto quel che ora essa si accinge a fare, lo pone sul conto di Pandaro: « Bene, zio, la follia che io commetto la dedico a voi ». L'unione di lei col suo amante, com'è diversa da quella di Romeo e Giulietta! C'è una solennità allegro-ironica nel rito compiuto dallo zio mez-

zano, nei giuramenti di costanza e di lealtà che tutti e tre si scambiano, pei quali lo zio intona: « Dite: *Amen!* », e i due rispondono « *Amen* », e sono poi spinti dal profano sacerdote nella camera. E come diversa è l' « alba », il distacco alla mattina! « O Cressida, se l'affaccendato giorno, desto dalla lodola, non avesse già levato i corvi strepitanti, e la notte sognante non si ricusasse a celare piú a lungo i nostri diletti, io non mi staccherei da te! »: al che lo zio sopravviene, tra l'impazienza di Cressida, a dir motti ed equivoci disonesti, che ella ricambia col mandarlo al diavolo. Dopo questa scena, dopo tutti i giuramenti precedenti e seguenti, Cressida, non prima è in compagnia di Diomede, sola con solo, lega il nuovo intrigo con lui. Ed ha limpida consapevolezza del tradimento che compie, senza nessuna scusa; e a Diomede, che riceve da lei il dono che ella aveva avuto già da Troilo, e che le domanda a chi esso appartenne, risponde: « Fu di uno che mi amò meglio di voi; ma, già che lo avete, tenetelo ». Qui c'è la coscienza della propria levità femminile, considerata non solo e non tanto come forza naturale e trascinante, ma quasi come un diritto, come l'esercizio di una vocazione e missione. Cressida è perfino sentimentale, nel suo darsi in preda all'altro. « Troilo, addio! l'un occhio ancora guarda a te, ma l'altro vede col mio cuore. Ah, povero nostro sesso!... »: mentre Troilo freme violentemente, non d'indignazione morale, perché quella sorta di amore non comporta vera offesa del senso morale, ma di maschile gelosia e di furore e di rivolta. « Era Cressida quella che ho vista colà?... »; e piú oltre: « Si tratterebbe di cosa da nulla, se questa cosa non l'avesse fatta proprio lei!... ».

Ci rimenano all'amore giovanile e puro le figure di Ferdinando e di Miranda: tanto piú puro perché si dischiude non nel mezzo delle città e delle corti, ma in

un'isola deserta, e il giovane vi giunge naufrago, staccato dal mondo che fu già il suo, rinascendo come a nuova vita, e la giovinetta è stata allevata in solitudine, e pur l'amore le si sveglia al primo vedere; secondo il bel verso del Marlowe, che lo Shakespeare si compiaceva nel ripetere: « Chi amò mai, che non amasse a primo sguardo? ». È l'amore, legge degli esseri, legge delle cose, che torna perpetuo e sempre fresco come l'aurora, facendo al giovane apparire la sua Dea, alla giovinetta il suo Dio, l'uno all'altra e l'altra all'uno come esseri che non abbiano pari sulla terra. « Potrei chiamarlo cosa divina (dice Miranda), perché niente di cosí nobile io vidi mai in natura ». « È, certamente, la Dea che queste armonie accompagnano », dice Ferdinando. E l'uno è subito sicuro della perfezione dell'altro: « Niente di cattivo può abitare in tale tempio... ». E la scelta è subito fatta, risoluta, ferma, già addirittura ostinata. A Prospero che la ammonisce che vi sono uomini al mondo, al cui paragone il giovane che essa ammira parrebbe un mostro, Miranda risponde: « Allora i miei affetti sono molto umili, e io non ho ambizione di vedere un uomo piú leggiadro ». Quanto si può immaginare di gentile, cinge e rialza i loro amori: la sventura, la compassione, il casto desiderare, il rispetto verginale; e tutto ciò, che infinite volte si ripete, par nuovo, e i due lo rivivono *surprised withal*, sorpresi e rapiti dal mistero che in loro si ricelebra.

II

Il vagheggiamento del romanzesco.

Un altro motivo, che si congiunge al precedente, si potrebbe designare (prendendo sempre le parole con la discrezione richiesta in questi casi) come l'attrattiva e il vagheggiamento del romanzesco.

Donzelle innamorate si travestono in abiti maschili per rintracciare il loro amante infedele e crudele, o per sottrarsi a persecuzioni, o per compiere azioni mirabili; fratelli o fratelli e sorelle, che si somigliano, sono tolti in iscambio l'uno dell'altro, facendo nascere le più curiose avventure; principi, per gli stessi fini, si travestono da pastorelli; gentiluomini si ritrovano nei boschi con banditi, banditi essi stessi; fanciulli di regal sangue vivono come contadinelli, ignari della loro origine e pur mossi da impeti che li rendono impazienti della piccola vita pacifica e li sospingono all'ardito e al grande; sovrani si aggirano tra i loro sudditi, camuffati e incogniti, ascoltandone i liberi discorsi e notandone gli atti; fanciulle rustiche o borghesi s'innalzano a regine e a contesse, o sono scoperte poi di regia prosapia; fratelli nemici si riconciliano; innocenti accusati e condannati, che sono creduti uccisi e morti, sopravvivono, e ricompaiono al momento buono, dopo lungo desiderio di coloro che li avevano creduti colpevoli e li piangevano perduti. Strane leggi o strani patti sono im-

posti, e strani accorgimenti adoperati, come il conseguimento dello sposo o della sposa sotto condizione di sciogliere un enimma o indovinare un determinato oggetto, e la scommessa circa la fedeltà di una donna, vinta poi dal motteggiatore o dal perfido accusatore con una gherminella; e il fidanzato o il marito restio, posseduto alfine con una nascosta sostituzione di persona; e avvenimenti miracolosi, sogni, arti magiche, opere di spiriti della terra e del cielo. Uomini e donne vengono trabalzati dalla terraferma al mare, dalle città alle foreste e ai deserti, dalle corti alle campagne, dalla vita civile e culta alla vita rustica e semplice. Le quali ultime situazioni specificano il romanzesco nella forma dell'idilliaco, che è, sotto l'aspetto del contrario, la piú romanzesca delle romanzerie, tanto vero che finanche don Chisciotte, quando si vide chiusa per qualche tempo la via a compiere imprese da cavaliere errante, pensò di ritrarsi nella campagna, con le pecorelle, a fare insieme con Sancio da pastore, e cantare con lui sulla zampogna canzoncine alle belle dei loro cuori.

Da queste e simili persone e cose tolgono materia e trama parecchi drammi shakespeariani, il *Come vi piace*, la *Notte dell'Epifania*, il *Tutto è bene ciò che a ben riesce*, il *Cimbelino*, il *Racconto d'inverno*, il *Pericle*, i *Due gentiluomini di Verona*, il *Molto rumore per nulla*, il *Mercante di Venezia*, il *Taglione*. Drammi che, in tutto o in parte, possono dirsi di provenienza letteraria o libresca; in senso diverso dagli altri drammi pei quali lo Shakespeare, pur attingendo la grezza materia a cronisti inglesi, a storici antichi, a novellieri italiani, non fu libresco, perché vi soffiò spirito nuovo e la rese affatto nuova. Qui, invece, lo spirito stesso, il sentimento generale, egli lo trovava nella letteratura del suo tempo: l'Italia aveva elaborato l'antica poesia pastorale greco-romana, i romanzi ellenistici e bizantini, i romanzi medievali in poemi e drammi e novelle

e commedie, e con l'Italia la Spagna, della quale si divulgarono per tutta Europa gli *Amadigi* e le *Diane*. La genesi di questi motivi, e dell'affetto per questi motivi, si riporta, dunque, piuttosto che direttamente allo Shakespeare, al tempo suo, e perciò non c'indugeremo a rammentare per quali cause e modi una sentimentale vaghezza rendesse caro, tra gli artificî e le pompe e gl'inganni e le delusioni e le avversità delle corti, intrattenersi con le immagini della vita campestre, che a sua volta diventava artificiosa e raffinata e si convertiva in pastorelleria. Giova anche notare che tutto il sopraindicato materiale di situazioni e di avventure era stato già piegato e foggiato pel teatro, nel corso della seconda metà di quel secolo, e segnatamente mercé la commedia italiana improvvisata o dell'arte, sovente assai romanzesca e fantastica, che è stata solo per piccola parte investigata dai ricercatori delle fonti o dei precedenti dello Shakespeare.

Anche l'elemento libresco e l'ispirazione letteraria concorrono a gettar luce su taluna opera dello Shakespeare, che ha recato e reca gran fastidio agli storici dell'arte sua. Che gli scrittori, particolarmente nei primi loro passi e negli anni giovanili, ma anche dipoi nel corso della loro vita e dopo aver dato ben maggiori prove di sé, si attengano al già innanzi trovato e vi eseguano intorno variazioni, è affatto naturale; e a ciò lo Shakespeare non si sottrasse, come non vi si sottrasse il grande e contemporaneo poeta del *Don Chisciotte*, che fu autore altresí della *Galatea* e del *Persiles y Sigismunda*. La *Commedia degli equivoci*, com'è risaputo, consiste in un motivo plautino, innumerevoli volte ripetuto e riatteggiato dai commediografi italiani della Rinascenza, e che lo Shakespeare per una parte rese ancora piú artifizioso e per l'altra accentuò verso il romanzesco e, nonostante la frivolezza e frigidezza che è in quegli equivoci occasionati da identità di sembianti,

ravvivò qua e là, al suo solito, con qualche tocco di umana verità. E l'intrigo dei menecmi o simillimi gli piacque tanto che lo reintrodusse nella *Notte dell'Epifania*, dove i due sono di diverso sesso, secondo la variante data pel primo dal cardinal Bibbiena nella *Calandria*, sebbene questi se ne valesse per accrescer l'oscenità dell'intrigo, laddove egli ne trasse una poesia gentilissima. Nel genere tragico, anche il *Tito Andronico* (che non pochi critici sarebbero lieti di negare allo Shakespeare, e non possono, perché le attestazioni per l'autenticità sono, questa volta, molto forti) si direbbe nato da vaghezza per modelli letterari, per le tragedie di orrori, che erano comuni in Italia a quei tempi di *Canaci* e di *Orbecchi*, imitazioni senechiane piuttosto che sofoclee ed euripidee, e che del resto già avevano nella stessa Inghilterra preparato drammi di eccidî presso i predecessori dello Shakespeare. Che cosa di piú naturale che lo Shakespeare, da giovane, tentasse questa corda? Lo splendore di eloquio, con cui adornò quella favola orrorosa, è shakespeariano.

Allo stesso gusto letterario per modelli graditi e lodati si riportano i primi lavori di lui, i due poemetti, *Venere e Adone*, e il *Rapimento di Lucrezia*, che gran plauso riscossero dai contemporanei, e che sono tanto lontani dallo Shakespeare « maggiore » che quasi non paiono cose sue, agli occhi almeno di coloro pei quali lo Shakespeare « maggiore » si è tramutato in un personaggio rigido e storicamente convenzionale. L'origine letteraria di quei poemetti è evidente, non solo ai conoscitori della letteratura inglese del Rinascimento (allora il Marlowe componeva l'*Ero e Leandro*), ma quasi piú ancora a quelli della italiana, dove i temi dei due poemetti erano in gran favore, e pel primo di essi era già nato a Napoli il poeta che doveva dilatarlo in un vasto e celebre poema, Giambattista Marino. Al pari dei compositori italiani di melodiche e voluttuose

ottave, lo Shakespeare vi sfoggia in virtuosità, descrive mettendo in mostra la ricchezza dei suoi mezzi, fiorito, abbondante, rettorico, e si compiace in una bellezza formale che tiene della lussuria estetica. Dalla lirica d'imitazione italiana derivano anche i *Sonetti*, in molti dei quali al giovane ammirato ed esaltato si rivolgono le stesse esortazioni che Venere rivolgeva ad Adone; e, d'altronde, il bel giovane, atteggiato e trattato da Adone, divenne comunissimo nella lirica nostra secentesca e marinista, al pari dei sonetti d'amore per donne che avevano qualche caratteristica singolare, le chiome rosse o il colorito bruno, o perfino contraria o insolita alla bellezza, la statura troppo alta o troppo piccina.

Nonostante siffatta vaghezza letteraria d'ispirazione, lo Shakespeare non cessa d'esser poeta, perché non può mai del tutto staccarsi da sé stesso, e infonde dappertutto i propri pensieri e il proprio sentire, e le proprie armonie, e moti d'animo delicati e profondi: il che ha conferito ai *Sonetti* l'aspetto ora di un mistero biografico e ora di un poema di ascoso senso filosofico e morale. Quando si leggono versi come:

> The canker-blooms have full as deep a dye
> as the perfumed tincture of the roses,
> hang on such thorns, and play as wantonly
> when summer's breath their masked buds discloses.
> But, for their virtue only is their show,
> they live unwoo'd and unrespected fade;
> die to themselves. Sweet roses do not so;
> of their sweet deaths are sweets odours made... [1]

---

[1] « Le rose canine hanno colore altrettanto intenso quanto la profumata tinta delle rose, pendono su consimili spine, e scherzano con pari vezzosità quando il fiato estivo schiude i loro mascherati bot-

il luogo comune letterario si sente ravvivato da un tremito lirico. Ma nei *Sonetti* c'è anche di piú: la pensosità, la squisitezza morale, la ricchezza di riferimenti psicologici; vi si riconosce spesso il poeta dei grandi drammi: talora, vi risuona la maledizione per la voluttà avvincente[1], che sarà poi dell'*Antonio e Cleopatra*, tal'altra l'angosciato e il perplesso d'Amleto, piú di frequente vi balena la visione della realtà come apparenza e dell'apparenza come realtà, il *Sogno* e la *Tempesta*. Vero è che l'anima shakespeariana, versata in una forma fissa e perciò inadeguata, l'impeto lirico incanalato nell'epigrammatico, fanno che la poesia confluisca in essi, ma non vi si distenda e dispieghi compiuta. Il celebre sonetto LXVI (« *Tired with all these, for restful death I cry* »), per accennare un sol esempio, è amletico, ma si svolge per analisi, con enumerazioni e parallelismi, ed è costretto a terminare, in ubbidienza al metro letterario, con cadenza da madrigale, nella chiusa a rime baciate. Anche, del resto, il flessuoso e molle verso del giovanile *Venere e Adone* non è guidato dalla fredda ingegnosità e dall'estrinseca sonorità e melodia del Marino, ma da un senso voluttuoso, da una grazia, da un'eleganza, che a volte fanno tornare a mente le stanze del Poliziano:

> The night of sorrow now is turn'd to day:
> her two blue windows faintly she up-heaveth,

---

toni. Ma, poiché la loro virtú è unicamente nel loro aspetto, esse vivono non amate e sfioriscono non circondate da riverenza: muoiono a sé stesse. Le dolci rose non muoiono cosí: delle loro dolci morti si fanno dolcissimi odori ».

[1] Si veda il sonetto CXXIX: « *The expense of a spirite in a waste of shame...* ».

like the fair sun, when in his fresh array
he cheers the morn, and all the earth relieveth:
and as the bright sun glorifies the sky,
so is her face illumined with her eye [1].

Non c'è mai nello Shakespeare fredda esercitazione letteraria; anche ai giuochi dell'immaginazione egli prende vivace interessamento: interessamento per le combinazioni meravigliose, per gl'incontri improvvisi, per il romanzesco, per l'idilliaco: ama queste cose tutte, le compone per goderle, le vezzeggia con la magia dello stile. Certamente, non può farne quel che non sono, non può cangiare il motivo che è loro proprio in un motivo diverso, non può distruggere la loro esteriorità, perché dall'esterno le ha raccolte, e quel che può mettervi e vi mette di suo è soprattutto l'attrattiva per esse immagini; onde la poesia, che qui si attua, è di necessità un po' superficiale o tenue, assai piú tenue che nei drammi dell'amore, dove le forze intellettive hanno maggior campo all'osservazione, alla riflessione, al meditare sugli umani affetti.

Quel che si è detto di sopra delle invenzioni e favole che servono da sfondo decorativo in talune delle commedie dell'amore, vale per questi drammi romanzeschi e idilliaci, nei quali lo sfondo decorativo, passando nel primo piano, diventa argomento principale. Anzi, le ora ricordate storie o decorazioni sono da includere (e le abbiamo incluse) nella presente considerazione, la quale volge sui diversi motivi della poesia shakespeariana, e non sulle

---

[1] « La notte del cordoglio è ora rivolta in giorno: le due sue azzurre finestre languidamente ella solleva, simile al bel sole quando nel suo fresco abbigliamento festeggia il mattino e ristora tutta la terra, E come il radiante sole glorifica il cielo, cosí il suo bel volto è illuminato dall'occhio ».

opere materialmente distinte, dove parecchi motivi talvolta si riuniscono e restano in nodo assai libero, senza comporre una piú intima unità che non sia quella alquanto capricciosa, risultante dall'intonazione generale.

Sulle figurazioni dei drammi romanzeschi si diffonde perciò un senso d'irrealtà, ossia non già di falsità, ma appunto di quella irrealtà, che è del giuoco dell'immaginazione, come accade quando si racconta una fiaba con la coscienza che quella è fiaba, e nondimeno si prende gran diletto a farsi ripassare innanzi il reuccio, la bella, l'orco e la fata. Di ciò è prova, tra l'altro, la sommarietà con cui sono trattati i caratteri e i rivolgimenti o crisi delle azioni, e la facilità dei perdoni e delle pacificazioni, e il frequente ricorrere a espedienti bizzarri per condurre la tela alla sua fine. Tali sono, per questo secondo caso, nel *Come vi piace*, l'avventura del leone nella selva delle Ardenne e la riconciliazione dei due fratelli nemici, e nel *Cimbelino* il sogno di Postumo, e nel *Racconto d'inverno* l'intervento dell'orso e del naufragio, e simili. E, quanto alla sommarietà, dove trovare un Jago piú bonario di Jachino, del *Cimbelino*, che commette le piú ardite e perverse perfidie, cosí, per capriccio, e se ne confessa poi, ed è assolto e rimane o ritorna, a quanto sembra, nella sua dignità di gentiluomo e di compito cavaliere? Senza dire dello stesso Postumo e di Cloten e di re Cimbelino e di tante altre figure di quello e degli altri drammi romanzeschi, per le quali tutte si potrebbe osservare il medesimo o qualcosa di simile. I malvagi riescono tanto piú innocui quanto piú grandiose le loro malvagità; i buoni sono buoni *nunc et semper*, senza oscillazioni, tali quali si presentano sin da principio; le piú disperate situazioni, i peggiori passi si superano presto compiutamente o si prevede che si supereranno. Il romanzesco non ha nessuna intenzione di finire nello straziante o nel grave di pensieri: vuol sol-

leticare l'immaginazione, ma insieme serbarla agile e lieta, e lasciarla contenta. Anzi, quando, in rari casi, vengono introdotti motivi dolorosi e situazioni strazianti, non facilmente superabili nel motivo fantastico dell'opera, si avverte qualche stridore; e questa è forse la ragione della « spiacevolezza », che fini giudici, come il Coleridge, notano nel *Taglione*, il quale pure è ricco di parti stupende e degne dello Shakespeare. Quella commedia non solo sfiora ma s'immerge qua e là nella tragedia, e cerca invano di ripigliare il tono leggero e romanzesco e concludersi come un racconto di fate, lasciando tutti contenti.

Altro elemento che concorre alla irrealtà fantastica e alla gaia leggerezza dei drammi romanzeschi è il comico, le figurine e gl'incidenti burlevoli, abbondanti in tutti essi: Malvolio e lo zio Tobia nella *Notte dell'Epifania*, Parolles nel *Tutto è bene*, i poliziotti nel *Molto rumore*, e via dicendo. Anche certi personaggi, che parrebbero caratteri, come il malinconico e scettico Jacques nel *Come vi piace* o Autolico nel *Racconto d'inverno*, sono trattati a guisa di macchiette curiose.

Particolarmente, queste commedie romanzesche splendono d'intrecciati episodî, tutto grazia e gentilezza, risuonano di melodici canti che effondono i motivi idilliaci, e sono come la poesia rusticana e boschereccia e pastorale dello Shakespeare, di gran lunga superiore per commossi accenti a quella dei contemporanei italiani e spagnuoli, e non solo ai *Pastor fido* ma anche agli *Aminta*, perché lo Shakespeare riesce a innestare sul convenzionale e artificioso dei modelli il dolce e gaio del suo cuore. Si vedano, nel *Come vi piace*, le scene del terzo atto, tra Rosalinda e Celia, tra Rosalinda e Orlando, tra Corin e Touchstone, e, in genere, tutta la vita che donzelle e giovinetti, pastori e gentiluomini, menano in quella idilliaca selva delle Ardenne; o nel *Racconto d'inverno* la festa campestre, in cui il re sor-

prende il suo figliuolo sul punto di stringer le nozze con Perdita; o nel *Cimbelino* la contemplazione che fa Jachino della tenera e casta bellezza d'Imogene dormente, e colà stesso tutte le scene della vita di Bellario tra le montagne coi due trafugati figli del re, Guiderio e Ardirago. Rispondono queste agli accenti piú belli, ai versi piú delicati della tassesca Erminia tra i pastori, di cui ritornano i concetti: « Oh questa vita è piú nobile che non l'adulare per ricevere ripulse, piú ricca che il compiere inezie per ottener bagattelle, piú altèra che non lo spasseggiare in abiti di seta largiti per regalo... ». « Venite, la vostra fame farà parere saporosi i domestici cibi; la stanchezza russa beata sui sassi, laddove la schifiltosa infingardia trova duro anche il guanciale di piume. Or sia pace con te, povera casa, che basti a te stessa! ». Ma lo Shakespeare sa levarsi ancora piú in alto, fino al tenerissimo canto dei due fratelli su Imogene, creduta morta.

III

L' interesse per il pratico operare.

Il terzo aspetto cospicuo dello Shakespeare risponde ai cosiddetti « drammi storici », che solo qualche raro critico ha esaltati ad espressione massima della poesia shakespeariana, e i piú, invece, considerano semplice forma preparatoria ad altra poesia, e nel giudizio comune (che è sempre degno di meditazione) sono tenuti meno felici o meno intensi delle « grandi tragedie ».

Rappresenterebbero essi (si dice anche) il periodo della « educazione storica », che l'autore si veniva dando al fine di acquistare il senso pieno della vita reale e segnare con fermezza di contorni personaggi e situazioni; e taluno li ha definiti una serie di « studî », studî di « teste » e di « fisonomie » e di « gesti » e di « movimenti », sulla vita storica ossia sulla realtà, per formare l'occhio e la mano; e perciò un quissimile degli albi e delle raccolte di disegni e schizzi di un futuro gran pittore.

Il difetto delle spiegazioni critiche di questa sorta sta nel persistere a concepire il processo artistico in modo meccanico, col sottinteso inavvertito preconcetto di non si sa quale « imitazione della natura ». Se lo Shakespeare coi drammi storici avesse atteso a « storicamente » educarsi (dato e non concesso che educazione storica sia da chiamare lo scorrere le cronache inglesi e, magari, le vite

di Plutarco), avrebbe sviluppato e formato il suo pensiero storico, sarebbe stato pensatore e critico, e non avrebbe ideato ed eseguito personaggi e scene di drammi. E né lui né altro artista può mai, anche nel periodo dell'inizio e degli assaggi, studiare e riprodurre l'esterna natura o la storia resa realtà esterna (che in concreto non esistono), ma solo andarsi provando a trar fuori e riconoscere il proprio sentimento e a dargli forma. Sicché all'indagine del sentimento si è pur sempre ricondotti ed assegnati, ossia, nel caso presente, al sentimento che ingenerò i cosiddetti drammi storici.

Nei quali son da comprendere tutti quelli di storia inglese, la *Vita e morte di re Giovanni*, il *Riccardo II*, gli *Enrico IV*, *V* e *VI* e il *Riccardo III*, mettendo per certi rispetti da parte l'*Enrico VIII*, ma includendo, dei drammi di storia romana (o plutarchiani, come anche li chiamano), il *Coriolano*, laddove il *Giulio Cesare* e l'*Antonio e Cleopatra* si legano alle grandi tragedie. La storicità della materia, al pari di ogni altra determinazione materiale, non è per sé determinante per la qualità delle opere poetiche, e perciò non vale da sola come criterio di sceveramento e di aggruppamento. Ripensando ai drammi sopra mentovati, e ai loro tratti prominenti, non riesce di acconciarsi a concepirli come una sorta di « epica drammatizzata » o come « opere che tengano il mezzo tra epica e dramma » (Schlegel, Coleridge, ecc.), non perché vi sia difficoltà alcuna che l'epicità eventualmente si esprima in forma dialogata e teatrale, ma perché proprio l'epicità manca in questi drammi; e, d'altronde, sarebbe strano che l'epicità comparisse in un artista in modo episodico e solo in tempo giovanile. Epicità vuol dire, infatti, sentimento delle umane lotte, ma delle lotte rischiarate dalla luce di un'aspirazione e di un ideale, che sarà il proprio popolo o la propria fede religiosa e simili, e perciò con l'antitesi di amici e

nemici, di eroi dell'una e dell'altra parte, gli uni della parte che è degna della finale vittoria perché protetta da Dio o dalla giustizia, e gli altri di quella che sarà sconfitta, assoggettata o distrutta. Ora lo Shakespeare, come già si è detto ed è universalmente riconosciuto, non parteggia, non s'infiamma per una o altra bandiera politica o religiosa, non è poeta di particolari ideali pratici, non *est de hoc mundo*, perché va sempre di là, all'uomo in universale, al problema cosmico.

Gli interpetri, a dir vero, si sono industriati a ricavare da quei drammi, e dagli altri suoi, gli ideali che avrebbe coltivati, circa il perfetto re, circa l'indipendenza e la grandezza dell'Inghilterra, circa la classe sociale, l'aristocrazia, che sarebbe stata nel suo giudizio il vero sostegno e splendore della patria. E hanno ritrovato il suo Achille (nella doppia forma dell'« Achille in Sciro » e dell'« Achille a Troia ») nel principe Enrico, e il suo *pius Æneas*, nello stesso principe, divenuto re Enrico V, che, consapevole allora dei nuovi suoi doveri, si distacca risoluto e reciso, non da una Didone, ma da un Falstaff; e i suoi paladini nei grandi rappresentanti dell'aristocrazia inglese, e, per riflesso, nell'aristocrazia romana di un Coriolano, e per contrario la classe da lui tenuta in sospetto e dispregio nei popolani o plebei di tutti i tempi, siano quelli che attorniano Menenio Agrippa o che tumultuano nel Foro pro e contra Giulio Cesare, siano gli altri che danno rapida e fugace fortuna a Jack Cade; e, infine, i suoi troiani o rutuli, i nemici della sua gente, nei francesi. Ma se l'ideale epico avesse avuto reale consistenza e forza nell'animo dello Shakespeare, non bisognerebbero industrie d'interpetri per rintracciarlo e mostrarlo; e, d'altro lato, è chiaro che l'autore dell'*Enrico VI*, nel trattare come trattò Talbot e la Pulcella d'Orléans, e l'autore nell'*Enrico V*, nel lumeggiare le lotte degli inglesi coi francesi e la vittoria di

Azincourt, si atteneva al modo di vedere popolare e tradizionale in Inghilterra, ma non poneva in quelle cose il vero suo interesse spirituale, né prendeva da esse la guida interiore a ideare i drammi inglesi e i romani.

Né regge l'altro giudizio che con questi drammi lo Shakespeare abbia dato esempio e aperta la via a ciò che si chiamò poi dramma e romanzo storico: al qual fine sarebbe stato necessario non solo un qualsiasi ideale politico e sociale e religioso, ma anche la riflessione storica, il senso di ciò che distingue e dà carattere alle età passate rispetto alle presenti, e la nostalgia verso il passato, che allo Shakespeare, e alla Rinascenza italiana ed inglese, erano affatto estranei. Dovevano in effetto trascorrere ancora circa due secoli perché un imitatore dello Shakespeare, o piuttosto di certi suoi procedimenti e forme estrinseche, sorgesse, il quale, accolti in sé la nuova curiosità storica e l'affetto pel rude e forte passato, compose il *Gœtz von Berlichingen*, e dié il primo modello di quel che, poco dipoi, si svolse come romanzo e dramma storico per opera precipua di Walter Scott.

Chi ricerchi quale sia la spinta interiore, l'idea costruttiva, il motivo lirico, che condusse lo Shakespeare a trasportare le cronache dell'Holinshed e le vite di Plutarco in quadri drammatici, escluso che abbia così l'ideale epico come la nostalgia verso il passato, non trova altro che l'interesse e l'affetto per l'operare pratico, per l'azione attentamente seguita nei suoi accorgimenti ed ardimenti, negli ostacoli in cui urta, nelle sconfitte, nei trionfi, nel vario atteggiarsi dei temperamenti e caratteri degli uomini. Questo interesse, rinvenendo la sua piú adatta materia nelle lotte politiche e guerresche, si volgeva per naturale attrazione alla storia, e a quella storia che era piú vicina all'animo e alla cultura del poeta e del suo popolo e del tempo suo, la storia inglese e la romana; le quali, del

resto, già da altri scrittori erano state recate sui teatri e per tal modo proposte all'attenzione e all'opera del nuovo poeta. Siffatta origine psicologica spiega l'energia delle rappresentazioni che lo Shakespeare trasse dalla storia, e che sarebbe incomprensibile se, come pretendono i filologi, egli si fosse semplicemente messo a coltivare un « genere » che era richiesto nei teatri, i *chronicle-plays*, o si fosse accinto a una mera esercitazione tecnica, per sciogliersi la mano.

D'altra parte, quell'interesse psicologico, in quanto prescinde da un fine supremo o ideale a cui si dirigano le azioni, o piuttosto in quanto rimane nell'incerto e nel vago rispetto a questo fine, e tutto si restringe nelle vicende del vincere e del perdere, del successo e dell'insuccesso, del vivere e del morire, è un interesse non qualitativo, ma formale: e politico anche, se cosí si vuol chiamare, ma politico nel senso del Machiavelli e della Rinascenza, in quanto la politica è considerata per sé, e perciò solo formalmente. Cosí si spiega la già detta impressione che i drammi storici shakespeariani hanno suscitata, ora di una « galleria di ritratti », ora di una serie di « esperienze pratiche », che il poeta andasse compiendo in immaginazione.

Certo, qui è la loro ricchezza, il loro fulgore, la loro attrattiva, nella commossa rappresentazione dell'operare pratico. Bolingbroke ascende a re, per vie scabrose e tortuose, sapendo ritrarsi e sapendo osare; e piú tardi ricorda al figliuolo con quanta arte componesse e mantenesse la figura che lo cingeva di simpatia e reverenza agli occhi del popolo, affettando bensí umiltà e umanità ma serbando insieme il meraviglioso, sicché la sua presenza, *like a robe pontifical, ne'er seen but wonder'd at*, non fu mai veduta se non con ammirazione. Egli fa spargere il sangue del re deposto, pure protestando, compiuto il fatto, il suo gran

dolore, *that blood should sprinkle me to make me grow*, che egli per crescere dovesse spruzzarsi di sangue, e promettendo un viaggio di espiazione in Terra Santa. Di fronte a lui, è il re che decade, Riccardo II, nel cui petto si susseguono, si alternano, si combattono la coscienza del proprio sacro carattere di legittimo sovrano e la congiunta inviolabile dignità, il senso della colpa, l'orgoglio umiliato, la rassegnazione al destino o al voler divino, l'amarezza, il sarcasmo verso sé ed altrui: un brulichio di aggrovigliati sentimenti, un'agonia di soffocate passioni. « Oh ch'io fossi grande quanto il mio cordoglio, o meno grande di quello che è il mio nome! che io potessi dimenticare ciò che sono stato, o non pensare a quel che sono ora! Ti gonfî tu, mio fiero cuore? Ti darò io ben donde... ». Altrove è lo stesso inesorabile vincitore Bolingbroke, il re Enrico IV, trionfatore piú volte e sopra diversi ed opposti nemici, che ora, infermo, avvicinandosi la morte, smania per non poter dormire, invidia il piú meschino dei suoi sudditi, e, come già il vinto suo predecessore, brancola cieco tra le vane ombre degli sforzi umani e si spaura spingendo lo sguardo sulla distesa dell'universo e sul corso incoercibile che tutto travolge, adegua le montagne, converte le terre in mari, e riempie, sempre cangiando, le coppe dei piú diversi liquori, talché (egli dice) il giovane piú felice, alla vista del cammino da percorrere, dei pericoli passati, dei dolori che lo aspettano, è preso dal desiderio di chiudere il libro, sedere inerte e morire. E, udendo degli amici che da lui si allontanano, di quelli che gli si mutano in nemici, non piú s'indigna né stupisce: « Sono dunque, queste cose, necessità? Affrontiamole allora come necessità... ». Errico V medita sulla singolare condizione dei re, sulla loro maestà che li distacca dagli altri uomini tutti e, innalzandoli, li aggrava di un peso pari a quello di tutti gli altri uomini insieme, pur togliendo loro le gioie

che gli altri godono e privandoli di ascoltare la verità e di ottenere la giustizia; e si sente piú che re in quegli istanti in cui strappa a sé stesso la ferrea maschera di re e si specchia a guardarsi nella sua nuda realtà di uomo. Di fronte ai nemici schierati in campo, che si apprestano ad assalirlo, egli mormora a sé stesso la profonda parola: « Essi sono a noi *our outward conscience*, la nostra coscienza oggettivata; sono predicatori che ci ammoniscono a ben prepararci ai nostri fini... ». Soprattutto regna in questi drammi la morte, la morte che chiude ogni piú glorioso e travaglioso processo di opere, ogni tormento di accese passioni e di ambizioni, ogni furia di efferati delitti, e che è perciò accolta con animo grave, con dignità, come un'alta e severa matrona, componendosi alla sua presenza, pur dopo aver lottato contro lei e avere asserito con gagliardia la vita: accolta cosí da tutti o quasi da tutti gli uomini dello Shakespeare, dall'errante, tormentato ed elegiaco Riccardo II, dal molto peccatore Suffolk, dal diabolico Riccardo III, sino alle altre e minori vittime della sorte. Con la stessa intensità, senza lasciarsi mai sfuggire nulla della immensa per varietà lotta dell'umana vita, sono sentite e rappresentate le viltà dei vili, le furfanterie dei furfanti, la brutale stupidità delle turbe acclamanti o imprecanti.

Come statue, tridimensionali, cioè viste e ritratte con pienezza di realtà, si levano i personaggi di questi drammi, che stanno perciò in perfetta antitesi verso le figure dei drammi romanzeschi, ritratte in superficie, vivaci ma leggiere ed evanescenti nell'aria, tipiche piuttosto che individuali; il che non importa né giudizio di maggiore o minor pregio né differenza nell'arte di ritrarre il vero, ma solamente esprime con altre parole ed altre formole la diversità del sentimento che anima i due diversi gruppi di artistiche creazioni: quello che nasce dal vagheggia-

mento del romanzesco e l'altro che è mosso dall' interesse per l'azione umana. Un Hotspur, introdotto sulla scena dei drammi romanzeschi, la sfonderebbe come una statua di bronzo portata sopra una fragile impalcatura di legno e di dipinte tele. Volitivo, irruente, disdegnoso, impaziente, esuberante, è egli veramente l'eroe « formale », intorno al quale giriamo ammirando l'alta statura, la forza muscolosa, il gesto possente, quasi magnifico arco, tesa forte la gran corda a scagliare vigoroso il dardo, che non si scorge perché e dove andrà a ferire. È tutto ribellione e battaglia, e pure satireggia e celia con gusto ed ingegno di artista, ed ama con ischietta tenerezza; ma e le satire e le celie che gli escono di bocca, e le parole di amore, sono sempre improntate e accelerate da quell' impeto, come di chi s' intrattenga tra un combattimento e l'altro, ancor lieto e caldo della pugna passata, già caldo e lieto di quella che affretta con la brama. « Via, via (dice all'amorosa moglie), tu che pensi a scherzare. Amore! Io non ti amo, io non mi curo di te, Kate: questo non è un mondo in cui si possa giocare con bambini e armeggiare con le labbra: noi dobbiamo avere nasi sanguinanti e teste rotte, e sopportare le ferite correndo. Perdio! il mio cavallo! Che dici tu, Kate? che vuoi tu da me? ». Il suo riscontro (forse artisticamente alquanto inferiore) è il romano Coriolano, altrettanto bravo, altrettanto violento e sdegnoso, spregiatore delle plebi e delle lodi plebee, anche lui corrente furioso al precipizio e alla morte, anche lui eroe « formale », perché la sua bravura non è amor di patria, fede, ideale qualsiasi, e quasi si direbbe senza scopo o scopo a sé stessa. Né, d'altra parte, Coriolano è un superuomo, secondo l' idea che già si andava abbozzando per opera di alcuno dei predecessori e contemporanei dello Shakespeare; egli, che verso la madre e verso la silente moglie (« *my gracious silence* ») non si dimostra meno tenero di Hotspur verso

Kate, e che, cedendo alla preghiera muliebre, rompe il corso delle sue vendette e fortune. Sarebbe lungo venire rammentando tutti gli altri principali personaggi dall'indomita possa che s'incontrano in questi drammi storici, come il bastardo Faulconbridge nel *Re Giovanni* o il piú popolare di tutti, benché non il meglio plasmato artisticamente, Riccardo III, ossesso di malvagità, che si fa largo tutt'intorno, senza pietà, con la morte, e muore in combattimento, gittando l'ultimo grido di disperato coraggio: « Un cavallo, un cavallo! Il mio regno per un cavallo! ». Ai quali, non meno forti e rilevate, stanno a fianco le donne, le regine spodestate e maledicenti, le Costanze e le Margherite: terribili nel furore, feroci o chiudentisi maestose nel dolore. La regina Costanza, nel sapersi abbandonata, in faccia ai nemici, dai suoi protettori, fatti loro alleati: « si radunino i re intorno a me e al mio gran dolore (dice, lasciandosi cadere al suolo), perché il mio dolore è cosí grande che solo la salda terra può sopportarlo. Qui io seggo coi miei mali: qui è il mio trono, e i re vengano a inchinarsi ad esso ». Svariatissima è questa galleria di figure storiche, nella quale, oltre le vigorose e altere, oltre le travagliate e dolenti, sono le nobili e severe come Gaunt, le commoventi come i regi giovinetti destinati al pugnale dei sicari, il principe Arturo e i figli di re Eduardo IV; sino giú giú alle bonarie e ridenti, e a quelle che sfidano i pregiudizî e nuotano e sguazzano nella dissolutezza.

Tra le quali ultime è, in prima linea, sir John Falstaff, che non bisogna fraintendere come hanno usato taluni critici, specie francesi, col considerarlo alla stregua di un allegro tipo comico, di un buffone da teatro, e paragonarlo ai tipi comici di altri teatri, per concludere che esso è meno felice e meno riuscito, perché di una comicità esclusivamente inglese, che non ben s'intende fuori del paese

d'origine. Ma bisogna guardarsi, per altro verso, dall'interpretarlo moralisticamente, come un'immagine di turpitudine, rischiarata foscamente dal disprezzo del poeta e sentita con ribrezzo. Falstaff potrebbe dirsi, a suo modo, un « eroe formale »: magnifico nel suo prescindere dalla morale e dall'onore, logico, coerente, acuto, destro: un essere in cui il senso del dovere non è mai sorto o si è affatto obliterato, ma l'intelletto si è svolto, diventando ciò che solo poteva diventare, spirito o arguzia. In lui non c'è malvagità, perché la malvagità è l'antitesi della coscienza morale, e in lui mancano tesi e antitesi, e c'è invece una sorta d'innocenza, per effetto della stessa completa libertà in cui egli si muove verso ogni costrizione e legge etica. Quel suo gran corpo, quella sua vecchia carne di peccatore, quella sua compiutissima esperienza di bettole e di lupanari, di mariuoli e di mariolerie, complica ma non abolisce l'anima sua di fanciullo, di fanciullo viziatissimo, ma pur fanciullo. Perciò è simpatico, cioè simpaticamente sentito e amorosamente dipinto dal poeta; e un'immagine di bimbo, cioè d'innocenza fanciullesca, viene spontanea in bocca all'ostessa, che racconta come egli morí: « No, certo, egli non è nell'inferno; è nel seno di Arturo, se mai uomo andò nel seno di Arturo. Fece la piú bella fine e se ne passò come se fosse stato un bimbo appena battezzato... ».

Nella galleria storica va altresí collocato Shylock, l'ebreo, già per questo che è un ebreo, anzi « l'ebreo », una formazione storica, e lo Shakespeare lo concepisce e descrive col carattere proprio della sua razza e religione, si direbbe sociologicamente. È stato asserito che per lo Shakespeare e per il suo pubblico quello era un personaggio comico, offerto alle risate e alle beffe della platea; ma quali fossero le intenzioni dello Shakespeare non sappiamo, e, al solito, c'importano assai poco, perché quella figura vive

e parla, e dice da sé che cosa essa significa, senza aiuto e appiccicatura di comenti, neppure di quelli che eventualmente avrebbe potuto farvi il suo autore. Shylock, che grida nella disperazione: « Mia figlia! Oh, i miei danari!... », avrà potuto far ridere gli spettatori al teatro, ma quel grido di animale ferito e straziato non fa ridere il poetico lettore, che di lui conculcato e invelenito, di lui irremovibile nel suo voler vendetta, si forma un'immagine ben altra che burlevole. D'altro canto, le interpretazioni patetiche e tendenziose che di Shylock sono state date lungo il secolo decimonono, rimangono straniere alla ingenuità di quella rappresentazione, dove non è ombra di umanitarismo, né di polemica. L'ebreo, col suo saldo attenersi alla legge e alla parola scritta, col suo odio pel sentire cristiano, col suo linguaggio biblico ora sentenzioso ora sublime, l'ebreo come peculiare atteggiamento d'intelletto, di volontà, di moralità, è ciò che lo Shakespeare ha creato, fondendo le proprie impressioni ed esperienze nel crogiuolo della sua attenta e pensosa umanità.

Pure non senza un perché Shylock, visto nelle relazioni nelle quali è collocato nel *Mercante di Venezia*, suscita qualche dubbio, perché egli, in verità, sembrerebbe richiedere uno sfondo che colà gli manca, e che non può essere la storia romanzesca di Porzia e delle sue tre cassette, o l'altra di Antonio e della sua lassitudine e malinconia; e il lettore non è persuaso dell'improvviso cascar giú di un tanto lottatore, al quale viene in ultimo imposto, ed egli accetta, di convertirsi. Ma anche fuori dal particolare miscuglio di reale e fantasioso, di serio e di leggiero che si nota nel *Mercante di Venezia*, i caratteri dei drammi propriamente storici non par che trovino, nei drammi nei quali sono presentati, l'ideale complemento che in certo modo invocano. La cagione di ciò non è da riporre nello scucito e cronachistico che è stato sovente tacciato in essi,

e che è piuttosto una conseguenza o un effetto generale dell'atteggiamento shakespeariano, descritto di sopra, verso la vita pratica. Atteggiamento, come si è visto, privo di un ideale determinato, anzi privo di passione per qualsiasi sorta d'ideali particolari, ma animato da compartecipazione alle varie vicende degli individui lottanti; e perciò da una parte tutto rivolto all'effigiamento dei caratteri, e dall'altra alquanto passivo e ricettivo verso le azioni prese dalle storie e dalle cronache; da una parte, tutto impeto e forza, dall'altra, manchevole nella idealizzazione e condensazione. Il mirabile Hotspur sta, nel dramma, per consacrare la gloria del giovane principe Enrico, cioè per lumeggiare con un aneddoto caratteristico la giovinezza scapestrata, nel fatto o nell'apparenza, di un futuro saggio sovrano; ossia sta per troppo poco. Coriolano si è cacciato in una via senza uscita; e se anche il poeta ritrae con istorica penetrazione i patrizî e i plebei di Roma, indarno si cercherebbe nel dramma il centro di gravità del suo affetto e delle sue predilezioni e delle sue aspirazioni, perché e Coriolano e i tribuni e le plebi suoi avversarî sono guardati solo come caratteri e non come parti ed espressioni di un sentimento che giustifichi gli uni o gli altri, o gli uni e gli altri. Perfino Falstaff è sacrificato, perché, come Hotspur, adoperato a rialzare la grandezza del futuro Enrico V, onde decade dalle prime alle ultime scene della prima parte dell'*Enrico IV*; per non dire della commedia *Le allegre donne di Windsor*, dove è addirittura avvilito a personaggio da farsa, beffato e bastonato. E quando il suo antico compagno di stravizzi, il principe Enrico, salito al trono, a lui che gli si presenta familiare e confidenziale come pel passato, risponde fredde e dure parole, l'animo non ci si riempie di ammirazione per la serietà del nuovo re, perché restiamo offesi da una stonatura estetica. Falstaff, esteticamente parlando, non meritava quel trattamento, o

almeno Enrico V, che glielo infligge, non doveva assumere, in quell'atto, valore di un carattere moralmente ammirevole, che non è, perché non è lecito pretenderla a grand'uomo, di cuore e mente elevati, quando, dopo avere cosí a lungo frequentato Falstaff, non lo si è compreso e non gli si dà l'indulgenza che gli spetta. Gli amici di Falstaff sanno che il povero sir John, sebbene si sia studiato di far buon viso al malvagio gioco del suo giovane amico, non si è piú consolato di quel disumano distacco, di quella fredda ripulsa: « il re ha fatto versare i cattivi umori in quel corpo » (essi dicono): « il cuore gli si è spezzato ». E mistress Quick, la femmina da conio, la mezzana, mostra miglior cuore e maggiore intelletto del gran re, quando assiste con femminile sollecitudine il morente sir John; e cosí pietosamente séguita il racconto, del quale ci è occorso riferire di sopra il primo tratto: « . . . Passò proprio tra il mezzogiorno e l'una, al rifluire della marea, e quando io lo vidi stropicciar le lenzuola, e giocare con fiori, e ridere sulla punta delle sue dita, compresi che non c'era per lui se non un sol cammino; perché il suo naso era aguzzo come una penna, ed egli mormorava non so che di campi verdeggianti. ' Come state, sir John? ' — dissi — ' che! siate di buon animo! '. Egli gridò: ' Dio! Dio! Dio! ', tre o quattro volte. Ora io, per confortarlo, gli dissi che non doveva pensare a Dio: speravo che ancora non fosse necessario che si turbasse con tali cose. Allora egli mi ordinò di porgli un'altra coperta sui piedi: io introdussi la mia mano nel letto e li tastai, ed erano freddi come una pietra, e poi tastai le sue ginocchia, ed erano fredde come una pietra; e cosí su su, ed era tutto freddo come una pietra ». E poiché gli amici dell'osteria hanno udito dire che egli vaneggiò di vino, del suo prediletto « vin dolce », mistress Quick conferma che fu cosí; e, poiché aggiungono che vaneggiò di donne, nega, e difende a suo modo la castità di quella povera morte.

IV

La tragedia del bene e del male.

I tre aspetti finora descritti compongono quello che si potrebbe denominare lo Shakespeare minore, in contrapposto al maggiore, del quale ora si viene a discorrere. « Minore » non vuol dire, in questo caso, che le opere cosí designate siano artisticamente deboli ed errate, perché tra esse si noverano veri e proprî capilavori, e neanche che siano meno perfette al paragone di altre, perché ogni vera opera d'arte è incomparabile e ha in sé la perfezione che le conviene; ma, solamente, « meno complesse »: cosí come si distingue per complessità di esperienze e di sottintesi il sentimento dell'uomo maturo e del vecchio da quello del giovane, che non è però meno schietto. In questo senso vi ha, nella produzione dei poeti e di tutti gli altri artisti, opere minori e opere maggiori; e in questo senso le stesse opere maggiori delle varie epoche storiche stanno tra loro in relazione di maggiore e minore ricchezza, pur essendo ciascuna di esse un intero mondo e ciascuna in sé bellissima e incomparabile. Nel caso dello Shakespeare, la distinzione è stata già a un dipresso eseguita dal concorde giudizio di lettori e critici, e appartiene alle cose ammesse, e noi vi ci siamo attenuti.

Chi da qualsiasi, anche dei piú eccellenti, « drammi storici » passi, per esempio, al *Macbeth*, si avvede imme-

diatamente non solo della diversità ma della piú alta complessità, propria del nuovo mondo poetico in cui è entrato. Colà una visione che si potrebbe dire, in genere, psicologica o pratica; qui un'altra piú larga, che par quasi filosofica, e che non esclude anzi include in sé la particolare visione, psicologica e pratica, dell'altra. Colà personaggi che sono individui, possenti e pur limitati, quali li vediamo nella considerazione della gara sociale e della lotta politica; qui personaggi che sono, insieme, piú che individui, eterne posizioni dello spirito umano. Colà la tragedia dell'acquisto o della perdita di un trono o di altro oggetto mondano; qui anche tale vicenda esterna, ma con essa e sopra di essa l'acquisto o perdita dell'anima propria, la lotta che nel seno delle cose combattono il bene e il male.

Il male: ma se questo male fosse del tutto e apertamente male, turpe, ripugnante, la tragedia sarebbe finita prima che cominciata. Esso si chiamava, invece, per Macbeth, *the greatness*, la grandezza: la grandezza che le fatali sorelle gli hanno profetata, che il corso destinato degli eventi comincia pronto a largirgli, additandogli prossimo e certo tutto il resto, sol ch'egli non stia ad attendere inerte, ma si muova, stenda la mano e lo afferri. Gli lampeggia essa innanzi come a un artista l'idea bella e luminosa, la quale per lui, uomo di guerra e di dominio, è la potenza, la piena potenza sovrana. Fallirà al segno? mancherà alla missione del suo essere? non ascolterà la chiamata del Destino? Quella idea lo affascina: ai suoi sguardi, ora, *nothing is but what is not*, ciò solo esiste che non esiste; e piú ancora affascina e trascina il suo secondo sé stesso, la sua donna, la quale, con veemenza ancor piú irresistibile, si è di lancio trasferita nel non esistente, che già si fa ed esiste. « Le tue lettere (gli dice, nel venirgli incontro al ritorno di lui al castello) mi hanno trasportata di là da questo ignaro presente, e io sento ora il futuro in

questo istante stesso ». Per lui, quella idea è vista con gli occhi, è l' « aureo cerchio », che *fate and metaphysical aid*, il fato e l'aiuto soprannaturale, sembrano già avergli posto sul capo. I due tremano insieme come alle fonti del divenire, nella sede delle misteriose Madri, attori e pazienti insieme di un processo delle cose, del sorgere di una nuova grandezza: in quella passione, in quell'attimo creativo, che richiede dall'uomo una risoluta dedizione di tutto sé stesso, l'ardimento.

Ma l'ostacolo che quell'ardimento vede levarsi innanzi non è ostacolo materiale, non è neppure la viltà che talvolta insidia anche i piú forti: è un altro e diverso bene, di non minor vigore ma di piú alta qualità, sereno e dolce, che è piantato nel cuore di Macbeth, e si chiama con altri nomi, la lealtà, il dovere, la giustizia, il rispetto per l'essere altrui, l'umana pietà. E perciò egli si sente subito sconvolto dall' idea che gli è balenata innanzi, tanta è insieme la selvaggia brama che essa gli accende in petto e tanta la reverenza onde lo rattiene l'altra, che gli parla piú dentro e contro cui già si dispone a lotta disperata. L'invito sovrannaturale gli ondeggia nella mente, ora divino, ora diabolico: *cannot be ill, cannot be good*, non può esser cattivo, non può esser buono. Ma la sua donna, nella quale la prepotenza del desiderio si dispiega assoluta e la determinazione della volontà è rettilinea, senza interiori lotte o con brevi lotte presto e compiutamente soffocate, la sua donna è pronta a sostituirsi a lui dove egli scopre il lato debole o negli istanti in cui vacilla. Nella chiarezza logica che le dà la chiarezza del fine che si è prefissa, ella ha scorto l'elemento pericoloso, il « latte dell'umana gentilezza », che circola nel sangue di Macbeth, onde l'uomo vorrebbe raggiungere la grandezza senza macchiarsi di delitto; e come ha scorto quella cagione di fiacchezza, cosí apporta il rimedio. Il quale

consiste non già nel prendere di fronte la coscienza morale polemizzando con essa o negandola, ma nell'eccitare o rafforzare la volontà fattiva, la pura, la mera volontà, godente di sé stessa sola, nel far sentire all'altro la necessità di porre in atto quel che gli appare bello ed estasiante, nel farlo vergognare di non sapersi tenere all'altezza del desiderio che ha carezzato, del proposito che ha formato. Macbeth arretra turbato, perché, ardito quanto un uomo può essere nei pericoli, sente che l'ardimento, che ora da lui si richiede, gli toglierebbe il carattere stesso di uomo; ma, per la sua donna, quell'ardimento lo farebbe invece diventare piú che uomo. La sofistica della volontà, che aiuta l'avvincente seduzione del desiderio, esercita la sua azione irresistibile; e l'ardimento, che è il delitto, si compie.

Si compie, e con esso, come Macbeth dice a sé stesso, niente si è compiuto e concluso: lo stesso atroce dissidio, sorto col primo pensiero del delitto, e che ne ha accompagnato la preparazione e l'esecuzione, continua ad operare, e Macbeth non lo vince mai in quella orrenda forma di atroce dissidio, incapace com'egli è di farsi insensibile alle punture della coscienza e, in pari tempo, di pentirsi. Egli persiste quale si è atteggiato in quel primo momento: ebbro di grandezza, divorato dal rimorso. Non può, né vorrebbe, tornare indietro, e va innanzi: ma va innanzi accrescendo entrambi i termini del dissidio, la somma dei delitti e il tormento della coscienza. Nessuna via di salvazione gli si dischiude: né la piena redenzione nel bene, né l'opposta redenzione nella pienezza del male; né il pianto che scioglie l'anima feroce, né l'indurimento. Se dovesse dar colpa ad alcuno del suo corso di delitti e di tormenti, la darebbe alla vita stessa, alla « *fitful fever* », alla spasmodica febbre, alla stupidità della vita, « che è una fola inventata da un idiota, piena di gridi e furie, e

che non significa nulla ». E se qualche immagine a volte lo attrae, infondendogli una soavità di desiderio, è il sonno, e piú in là il gran sonno terminale e risolutivo, quello di cui già gode il vecchio re Duncano, da lui scannato. Cosí Macbeth si consuma; e anche l'altro sé stesso, la sua donna, si consuma, in guisa diversa, perché quella che era in lui voce implacabile che si può violentare ma non spengere, nella donna si presenta, come le si era presentata l'idea affascinante, con immagini sensibili, e perciò come oscura ribellione della natura; ond'ella, a cui era già caduto di mano il pugnale innanzi a re Duncano dormente, che le parve suo padre, erra nella notte cercando indarno di togliere dalle sue piccole mani il nauseabondo odore del sangue, che sempre vi sente. Per questi aspri e lunghi e continui scotimenti e corrosioni interiori, entrambi sono già morti prima di morire: Macbeth accoglie l'annunzio della fine di colei che fu la sua donna, di colei che l'amò e che egli amava, con la freddezza desolata di chi ha già fatto rinunzia a tutti gli affetti particolari, alla vita stessa degli affetti. Pure egli non morirà al modo di un « pazzo dell'antica Roma », non si ucciderà, ma provocherà la morte combattendo e cercando ancora non la morte ma la vittoria; perché nemmeno negli ultimi istanti il conflitto interno è in lui cessato, anche in quegli istanti l'impulso della grandezza lo regge e lo spinge. Uccidersi sarebbe darsi torto; ed egli non dà a sé stesso né torto né ragione; e la sua tragedia è in questo non potersi dare né torto né ragione, che è la tragedia della realtà contemplata nel momento della lotta e non conciliata nella soluzione. Perciò egli muore austeramente, rappresentante di un sacro mistero, coperto da religioso orrore.

Nel *Macbeth*, il bene appare solo come vendetta che il bene compie, come rimorso, come punizione. Nessuna figura ne impersona la presenza. Il benigno re Duncano

trascorre sulla superficie delle cose, non sospetta tradimenti, non ha sentore di quel che si agita nel cuore di Macbeth, da lui premiato ed esaltato. Il probo Macduff, ristabilitore della pace e della giustizia, è uomo di guerra contro uomo di guerra. Lady Macduff e il figliuolo sono vittime innocenti, che fuggono invano il coltello degli assassini; e quel fanciullo, nella sua logica infantile, esprime meraviglia che nelle cose del mondo il male non riesca a soffocare il bene, e alla madre, che afferma che l'onest'uomo deve far giustizia dei malvagi e traditori, risponde: « Allora, costoro sono stolti, perché vi hanno al mondo traditori abbastanza per battere gli onesti uomini ed impiccarli!... ». Nel *Re Lear*, il tempestoso dramma, che è tutto una sequela di tradimenti e di strazî orrendi, la bontà s'impersona, prende un nome, Cordelia; e brilla essa sola nella tempesta, ad essa sola si guarda, come nel cielo cupo all'unica stella che vi scintilla.

Un odio infinito per la malvagità ingannatrice ha ispirato quest'opera: l'egoismo puro e semplice, la crudeltà, la perversità destano repugnanza ed orrore, ma non inducono direttamente al tremendo dubbio che il bene non esista o quanto meno non sia riconoscibile e sceverabile dal suo contrario, come accade invece per l'inganno morale, che prende sembianza di rettitudine, di generosità, di lealtà, e, poi che ha ottenuto il suo intento, scopre nel fatto l'impura cupidigia, l'aridità, la durezza di cuore, che solo realmente esistevano. La povera umanità, che cosí si è lasciata ingannare, alla scoperta che compie entra in tanto dolore e furore contro di sé e contro il mondo, che consente sí atroce illusione e delusione, da toccare la follia. E l'umanità si chiama il vecchio re Lear, orgoglioso, imperioso, pieno di fiducia nella propria forza e potere e nel proprio giudizio, pieno di sicurezza che gli altri vorranno quel ch'egli vuole, e tanto piú ciò vorranno in quanto egli li

ha beneficati e ha reso, quell'ubbidienza, dovere e gratitudine. Re Lear è una creazione della pietà e del sarcasmo: pietoso nei suoi urli di offeso orgoglio, di deserta vecchiezza, nell'ombra della follia che gli cala sopra; sarcasticamente, sebbene dolorosamente sentito, perché, già prima di diventar folle, era folle, e il folle, che gli va compagno, è stato ed è piú serio e chiaroveggente di lui. Ma l'impeto affettivo dello Shakespeare entra tanto nel cuore della realtà, o piuttosto crea cosí grande realtà, che tutto ciò che col temperato e mediocre e vile può somigliare alla parte ovvia e volgare delle cose, è da lui trascurato; e re Lear, in quel dolore, in quella follia, in quella pietà, in quel sarcasmo, prende proporzioni gigantesche, perché gigantesca è la passione che lo scrolla. Di rincontro, gigantesche sono le persone delle due figliuole ingannatrici, particolarmente Gonerilla, a cui Regana, alquanto minore, dà risalto: Gonerilla che è mente guidatrice, volontà iniziatrice, e, prima, consiglia e istruisce la sorella, e, prima, affronta e doma il padre e, prima, riconosce nella ferrea volontà delittuosa di Edmondo il proprio pari, e l'ama sprezzando il marito fiacco per bontà, e si fa a contrastare l'uomo amato alla sorella, ed uccide infine la sorella e, subito dopo, sé stessa. Regana ha qualche fuggevole momento, non certo di pietà, ma di esitazione e quasi di suggezione, e si dimostra meno forte già solo per questo che si lascia sempre precedere dall'altra. Tutte e due, pur cosí individuate, esprimono la medesima forza dell'egoismo senza scrupoli, indomato ed estremo nel suo disfrenamento, quale tutto l'odio di un cuore esperto poteva raccogliere, risentire e fingere in figure.

Nondimeno accade di pensare che pari o superiore all'ispirazione dell'odio sia in questa tragedia l'ispirazione dell'amore, dell'immenso amore; e forse l'intensità dell'odio, rendendo piú intenso l'affetto verso la bontà, con-

corse a generare la figura di Cordelia, che non è il simbolo o l'allegoria dell'astratta bontà, ma è materiata dalla bontà: è un bisogno di purità, di tenerezza, di adorazione, che ha proiettato un suo fantasma irreale e reale, poeticamente reale. Cordelia è la Bontà stessa nella sua fonte prima, limpida e lucente in quella scaturigine: bellezza morale, e perciò ritrosa e coraggiosa insieme, modesta e dignitosa, pronta, quando esse non giovino, a sdegnare le contese, ma pronta altresí, quando occorra, a combattere animosa; bontà vera e compiuta, e non semplice dulcedine, mitezza e indulgenza. La parola è stata cosí abusata dagl'ingannatori che ella quasi ha fatto rinunzia a quel mezzo inadeguato: tace, quando parlare sarebbe vano o metterebbe sulla stessa linea la propria verità e la menzogna altrui. Ma, poiché ha chiara consapevolezza e fine sentimento di sé e del suo contrario, non si lascia allettare e confondere dai falsi bagliori. « *I know you what you are* », dice, guardando negli occhi le sorelle, nel prender commiato: « io conosco quel che voi siete ». E poiché la bontà è anche intelligenza comprensiva, ella comprende e perdona e assiste amorevole il vecchio padre, ingiusto e dissennato verso di lei. E poiché, anche opponendosi e pugnando, la bontà non può rivestire le forme della cieca passione, e, anche nel non tollerare il male, è penetrata di severa rassegnazione alla legge che governa il mondo e che con ciò stesso affida a lei quel suo migliore ufficio, Cordelia non prorompe *to a rage*, all'ira, contro la malvagità delle sorelle, quando apprende del discacciato e vilipeso re Lear, ma subito si compone a pazienza e cordoglio: « simili (dice chi l'ha guardata in quell'istante) a pioggia e sole a un tempo, sorrisi e lacrime si mischiavano sul suo bel volto ».

Altre persone sono nel dramma, che affermano contro la menzogna del bene la realtà del bene: lo schietto e fe-

dele Kent, il leale sebbene poco savio Gloucester, il bravo Edgardo, il debole ma retto duca di Albany, lo sposo di Gonerilla, che « non sa esser valoroso se non è onesto »; finanche il perfido Edmondo, quando si vede presso a morte, si affretta a compiere una buona azione e a rendere omaggio alla virtú. Ma appartengono tutte alla terra: Cordelia è sulla terra, terrestre anch'essa, mortale, ma è formata di sostanza celeste, della piú pura e perciò divina umanità. A me accade di ripensarla come l'Anima, che fra Jacopone in una sua laude paragonava alla figliuola unica, « sola in reditade », del Re di Francia, che il padre, infinitamente amandola, aveva adorna « di una bianca stola », e la sua fama volava « in omne contrade », per tutto il mondo.

Nessun maggior trionfo spirituale si può concepire di quello che Cordelia riporta in tutto il dramma, dalla prima all'ultima scena: quantunque ella vi compaia prima rinnegata e respinta dal padre, e poi, quando viene a sostenere con le armi lo sventurato contro le infernali sorelle e il traditore Edmondo, vinta, imprigionata, strozzata in carcere dal carnefice. Perché? Perché mai la bontà non trionfa nel mondo materiale? e perché, pur cosí vinta, si accresce di bellezza, richiama a sé piú sconsolato desiderio, viene adorata come cosa sacra? La tragedia di re Lear è tutta percorsa da questa inespressa angosciosa interrogazione, tutta piena del senso atroce della umana e disumana vita. Il re, nella sua follia, acquistando nuova sensibilità, come se gli si togliesse dinanzi un velo, vede per la prima volta e accoglie in sé l'umanità sofferente, che trema e piange, simile a fanciullo maltrattato e indifeso. Il pazzo, che lo accompagna, canta, fra le tante altre cose, la profezia, che quando non si diranno piú calunnie e i rei saranno puniti e gli usurai e ladri smetteranno il loro mestiere, allora tutto il reame di Albione sarà messo in gran confusione. Ma lo strazio degli strazî è quello di Lear, che, ritrovata Cordelia, sogna di starle da ora in poi sempre ac-

canto, adorando, e la prigione divisa con lei gli si trasforma in dimora paradisiaca: canteranno, lui le s'inginocchierà dinanzi, pregheranno, si racconteranno vecchie fiabe; — ed ella viene brutalmente uccisa innanzi ai suoi occhi, e gliene resta tra le braccia il morto corpo, che invano egli si sforza di rianimare, e alfine muore anche lui, gettando l'ultimo urlo di disperazione: « Tu non ritornerai piú, mai, mai, mai, mai! ».

Nella tragedia di *Otello*, il male volge un'altra delle sue facce; e il sentimento che gli risponde è, questa volta, non la condanna mista di pietà, non l'orrore per l'ipocrisia e per la crudeltà, ma lo stupore. Jago non è il male commesso per un sogno di grandezza, non è il male per l'egoistico soddisfacimento delle proprie voglie, ma il male per il male, compiuto quasi per un bisogno artistico, per attuare il proprio essere e sentirlo potente e dominatore e distruttore anche nella subordinata condizione sociale in cui esso è posto. Certo, Jago, nel suo discorrere, vuol dare a credere o si dà a credere di mirare solo al « suo particulare » come avrebbe detto il Guicciardini, disprezzando coloro che ubbidiscono ad altra legge e procurano di condursi onestamente, gli *honest knaves*, l'onesta gente. Ma il vero è che non promuove nessun utile suo materale, né la via scelta era necessaria a ciò, né lo conduceva a ciò. Meno ancora lo muovono impulsi di vendetta per patite ingiustizie ed affronti, come anche dice talvolta e vuol dare a credere o cerca di credere esso stesso. Ciò che risulta dai suoi atti è la malvagità fine a sé stessa, nascente da una torbida brama di provarsi superiore al mondo, e di deluderlo e farlo danzare tirando i fili delle proprie combinazioni mentali, e, a cenno di queste, mandarlo in rovina. E che egli si foggiasse motivi di giustificazione e di diversa spiegazione, dimostra che egli stesso non riusciva a pensare la forma singolare di male, che era padrona del suo spirito. E niuno sospetta di lui, tra coloro

che gli stanno attorno: non Otello, che è un soldato, semplice, impetuoso, e conosce le aperte lotte o anche le insidie, ma militari, di nemico a nemico, e non può giungere a concepire certe morbosità affinate e intellettuali; non Desdemona, che è una giovane donna, felice per le recenti nozze che coronano un fervente amore, e disposta a veder tutti buoni intorno a sé, e a far tutti felici; non Cassio, che di lui si fida come di bravo e leale collega; e neppur la donna che gli è moglie, e che lo conosce per intima consuetudine, la esperta Emilia. L'epiteto di « buon Jago », di « onesto Jago » risuona in tutto il dramma, ed è l'ironico ed amaro comento, che sottolinea l'illusione di tutti. E ciò che egli viene tessendo, senza ragione, cosí, per trastullo, è una tela orribile, di calunnie, di torture fisiche e morali, di morte; e un forte e generoso uomo, reso cieco e furente da gelosia ed offeso onore, ne è tratto ad ammazzare la sposa innocente ed amata. Spavento e compassione si avvicendano nell'animo al vedere Otello a stilla a stilla avvèlenato, eccitato, cangiato in belva: si sente che quell'uomo di guerra e di politica possedeva in Desdemona tutta la dolcezza, tutta la forza della sua vita, la felicità su cui tutto il resto si reggeva; e in quella persona amata ritrovava quanto di nobile, di gentile, di puro si può pensare al mondo; e che al sospetto del tradimento non è solo trafitto di sensuale gelosia (c'è anche questo, senza dubbio), ma colpito in quel che teneva sacro, e perciò la morte che dà a Desdemona non è semplice vendetta di giustizia per l'onta arrecatagli, ma soprattutto espiazione e purificazione, quasi ei voglia purgare il mondo della macchia di tanta impurità, e con la morte lavare lei stessa della impurità che l'ha irremediabilmente bruttata. « Oh, la pietà di tutto questo, Jago! O Jago, la pietà di tutto questo! ». E, prima di ucciderla, la bacia: bacia il suo proprio ideale che egli cala nel sepolcro in quell'istante: ma ancora trema di amore, e forse, col sacrificio cruento,

spera in qualche modo di riprenderla e congiungerla ormai solo a sé. Desdemona non si avvede del furore che le rugge intorno: sicura com'è dell'amor suo e di quello di Otello, in piena innocenza porge involontarî incentivi alla gelosia di Otello e facili opportunità agli artifizî di Jago; e questa sua inconsapevolezza rende piú commovente la sua sorte. Tanta e tale è l'infamia del delitto che sopra lei si compie che, innanzi a lei morente, la prosaica, l'equivoca Emilia, la moglie di Jago, si fa sublime d'indignazione e di coraggio, e si solleva a poetica gentilezza, e sfida ogni minaccia, e, a sua volta trafitta dal marito, cade chiedendo di essere deposta al fianco della sua padrona, e muore ricantando la canzone del salice, che aveva udita dalle labbra di Desdemona. E Otello muore anch'esso, poiché gli si è svelato l'inganno: il capitano, che Venezia teneva in gran conto e cui dava somma fiducia e cariche di comandi e di governi, è ora nient'altro che un miserabile, degno di punizione; ma nell'uccidersi gli torna alla memoria quel che è già stato, e quella figura sovrappone alla presente miseria, e di quella figura guerriera si vale nel suo spasimo per conficcare piú forte nella gola il ferro.

Per altro, il punto di riferimento o il centro dell'intera tragedia non è la rovina del prode Otello, né la crudele sorte della gentile Desdemona, ma l'opera di Jago: di questo *demidevil*, di questo semidiavolo, al quale invano si domanderebbe, come invano glielo fa in ultimo domandare Otello, perché abbia cosí allacciato gli animi e i corpi di quegli uomini, che di lui non nutrivano alcun sospetto? A tale domanda egli risponde: « Non mi domandate nulla: ciò che sapete, sapete: da questo momento non dirò mai piú una parola ». Cosí rispondeva al poeta quella piú misteriosa forma di male, nella quale egli si era imbattuto contemplando l'universo: la perversità che è fine a sé stessa, che è gioia di sé stessa.

V

La tragedia della volontà.

La tragedia della volontà buona e cattiva è ora preceduta ora seguita da un'altra tragedia, la tragedia della volontà stessa; quando, invece di stringere sotto di sé le passioni e farsene sgabello, si lascia soverchiare dal loro émpito; o quando, cercando il bene, rimane incerta e mal soddisfatta circa la bontà della via che ha scelta; o quando, infine, non sa scegliere la propria via, una via quale che sia, non sa piú che cosa debba pensare di sé e del mondo, e si logora in questa tensione a vuoto.

Forma tipica della prima condizione è la voluttà, che, distendendosi sopra un'anima, se ne rende signora, inebbria, assonna, disperde, liquefà il volere. Quando si pensa a quell'incantamento di dolcezza e perdizione, viene nell'atto stesso l'immagine della morte, perché veramente esso è morte, se non sempre fisica, sempre interiore e morale, morte dello spirito, senza cui l'uomo è già cadavere in disfacimento. Dal senso violento della voluttà nella sua possanza allettatrice e dominatrice, e insieme dal brivido pei suoi effetti di abiezione, di dissoluzione e di morte, è formata la tragedia di *Antonio e Cleopatra*.

Baci, carezze, languori, suoni, profumi, luccicor d'oro e di drappi lussuosi, barbaglio di luci e silenzî di ombre, un godere ora estasiato ora spasimante e furioso, è il mondo

in cui essa si svolge; e regina di questo mondo è Cleopatra, avida di voluttà, datrice di voluttà, che diffonde a sé intorno quel fremito di piacere, infonde in tutti la frenetica ricerca del piacere, ne offre insieme l'esempio e l'incitamento, e insieme conferisce all'orgia un carattere regale e quasi mistico. Uno dei romani, che si sono tuffati in quel suo mondo, dice di lei, meravigliando della sua forza demoniaca o divina: « L'età non può appassirla, l'abitudine non può consumare la sua varietà infinita. Altre donne saziano le brame che nutrono, ma ella le rende fameliche quanto piú le soddisfa; perché le piú vili cose diventano tali in lei che i santi sacerdoti la benedicono, quando ella si abbandona alla lascivia ». Cleopatra chiede canti e suoni per sentirsi sciogliere nel mare musicale e accrescere la sua voluttà: « Datemi qualche musica: musica, capriccioso alimento di noi, che viviamo d'amore! ». Cleopatra sa come si giochi con gli uomini, contrariandoli e interessandoli: « Se lo trovate triste (istruisce il suo messo presso Antonio), ditegli che io sto danzando; se è allegro, ditegli che a un tratto mi sono ammalata ». Cleopatra pronunzia parole in cui il fascino sensuale è espresso in tutta la sua terribilità: « Qui c'è oro, e qui le mie piú azzurre vene da baciare: una mano che re hanno sfiorata con le labbra, e tremarono nel baciarla ». Tutti intorno la seguono e la imitano in quel ritmo di vita folle. Si guardi alla scena delle due sue ancelle, che celiano con l'indovino sui loro amori, sui loro futuri matrimonî, e sul modo delle loro morti; e si odano le prime parole di Carmiana, festante e carezzevole di scherzosa civetteria: « Signor Alexas, dolce Alexas, piú caro d'ogni cosa Alexas, dov'è l'indovino che voi tanto lodaste alla regina? Oh, che io conosca il nome di quello sposo, che, come voi diceste, deve gravare le sue corna con ghirlande!... ».

In quel corso vorticoso di acri piaceri entra, ed è affer-

rato e trascinato, Antonio. Nell'ebbrezza che lo avvolge, il restante mondo, tutto il mondo operoso e reale, gli appare pesante, prosaico, spregevole, disgustoso. Il nome stesso di Roma non esercita piú alcun potere sopra lui. « Lascia che Roma si sciolga nel Tevere, e cada l'ampia arcata del suo ben disposto impero! Qui è la mia cerchia. I reami sono creta, la nostra terra è letame, che pasce del pari uomini e bestie... ». Stringendo tra le braccia Cleopatra, egli ha il senso di formare con lei una coppia che nobilita la vita, e nella quale solamente la vita prende un significato.

Questo sentimento non è amore, e già l'abbiamo chiamato col suo proprio nome: voluttà. Cleopatra ama il piacere e il capriccio, ama il potere, che le consente l'uno e l'altro, e ama anche Antonio, perché e in quanto è parte dei suoi piaceri e dei suoi capricci, e le è strumento di potere. S'industria a tenerlo a sé legato, lotta per riprenderlo quando s'allontana da lei, ma ha l'occhio sempre alle altre cose, che le sono altrettanto necessarie, e piú necessarie ancora, e sarebbe disposta all'occorrenza, se le venisse fatto, di dare Antonio in iscambio, per conservarle. E neanche Antonio l'ama, chiaroveggente la giudica per quel che è, impreca contro di lei, e, senza perdonarle, pur la stringe ancora tra le braccia. « Non spargere una lacrima (dice a lei, che gli ha fatto perdere la battaglia contro Ottaviano): *give me a kiss*, dammi un bacio: ciò mi compensa ». L'amore richiede una qualsiasi unione di due esseri in un fine oggettivo, in un consenso morale; e qui si è fuori della moralità, e fuori persino della volontà. Si è nel turbine che rapisce.

E quello dei due che è fiaccato e vinto è Antonio, il quale ha conosciuto e vissuto la vita operosa, che ora, negli istanti di follia, tiene a vile: ha conosciuto la guerra, la gara politica, il governo degli Stati, ed è stato lambito

dall'ala della vittoria e della gloria; e tenta a piú riprese di riafferrarsi al suo passato e indirizzarsi a un avvenire. Egli non ha smarrito il giudizio etico: discerne Cleopatra nel suo vero essere, s'inchina reverente al ricordo della morta Fulvia, circonda di rispetto la nuova sposa, che non ama e che abbandonerà, Ottavia. Per un breve tratto, rientra nel mondo di un tempo, partecipa a negozî politici, si accorda coi suoi colleghi e rivali; sembra che si sia distrigato dalla catena che lo legava. Ma lo sforzo non dura, la catena lo riallaccia, e, invano e sempre piú debolmente riluttante, cede al destino che parteggia per Ottaviano, per l'uomo senza amori, freddo e fermo nel volere. La mala fortuna s'appiglia a ogni passo del voluttuoso: coloro che gli stanno attorno, lo vedono cangiare aspetto, diventar altro da quel che era, formare pensieri piccoli, quasi ridicoli, propositi inani; e sono tratti a riflettere che la mente degli uomini è nient'altro che una particella della loro fortuna, e che le cose esterne conformano a sé le interne. Egli stesso si sente dissolvere interiormente, e si paragona alle forme cangevoli che assumono le nuvole e che un soffio disfà, come acqua in acqua. Pure l'uomo, che a questo modo si dissolve, fu già grande, e dà ancora in lampi di grandezza: prorompe in ardite azioni da guerriero, in alte parole, in moti generosi; con la sua generosità confonde di vergogna Enobarbo, che l'aveva disertato e che ora si ammazza disprezzando sé stesso; per l'affetto che ispira, ha ancora intorno uomini pronti a morire in sua vece. Cleopatra sta piú giú o piú su; non ha avuto mai, né ha mai vagheggiato e desiderato altra vita che quella del piacere e del capriccio; nel suo vorticoso abbandono, c'è pur logica, volontà, coerenza. Coerente è anche nel darsi la morte, prevenendo la morte nelle carceri di Roma, sfuggendo all'onta e alle beffe del trionfo nemico, studiando una morte che ha del regalmente voluttuoso. E con lei,

della stessa sua morte, muoiono le ancelle fedeli che l'hanno avuta regina e dea di voluttà, spregiando *this vile world*, la vita che non vale più la pena di esser vissuta perché non è più bella e sfolgorante. Carmiana, prima di uccidersi, le dice l'ultimo addio: « Molli finestre, chiudetevi; e l'aureo sole non mai più sarà guardato con occhi così regali! La vostra corona è scomposta: la ricomporrò, e poi innalzerò un canto ».

La tragedia della volontà, nell'*Antonio e Cleopatra*, poeticamente altissima, è, nondimeno, moralmente, una forma ancora bassa, cioè semplice ed elementare, rozza, quale poteva soffrirla un soldato, il sanguigno e battagliero e goditore e crapulone Antonio. In ben più sottile aere essa si dibatte, quando paziente ed eroe ne è il pallido Amleto, così affinato d'intelletto, così delicato di gusto, così sensibile per morale consapevolezza, reduce non dal foro di Roma e dai campi gallici e farsalici, ma dalla università di Vittemberga. Nell'*Amleto*, le seduzioni della voluttà sono affatto oltrepassate; il dovere non è più conato e vano sforzo, ma atteggiamento spontaneo e consueto; e l'ostacolo in cui esso si abbatte non gli è esterno, non è l'ebbrezza dei sensi, ma gli è interno, la volontà stessa nella dialettica del suo determinarsi, nel suo passaggio dalla meditazione al proposito e dal proposito all'azione, nel suo diventare volontà vera e concreta e fattiva.

Con ragione, ad Amleto è stato riconosciuto sovente un compagno o un precursore in Bruto, del *Giulio Cesare*, dramma che al pari, e più ancora, dell'*Antonio e Cleopatra* si distacca sostanzialmente dalle « tragedie storiche », ristrette all'interessamento pel pratico operare, e s'amplia a maggior significato. Anche qui è una tragedia della volontà in un uomo la cui coscienza etica non è turbata da motivi interiori, e che anzi si muove nel sublime; e anche qui l'ostacolo sorge dal seno stesso della volontà. Di-

versamente da Amleto, Bruto attua la sua deliberazione, ed opera: senonché la sua azione è accompagnata dalla ripugnanza e dal ribrezzo per l'impurità della quale, per imprimersi nel fatto, si deve macchiare. Egli riprova, condanna, aborre il fine politico a cui tende Cesare, ma non odia Cesare; vorrebbe distruggere quel fine, colpire l'anima di Cesare, e non distruggere il corpo e la vita di lui; riluttante, piegandosi alla necessità, si determina con gli altri all'uccisione, ma chiede poi che al morto Cesare siano resi onori, e, contro il consiglio di Cassio, risparmia Antonio, perché, come dice, egli è bensí sacerdote che sacrifica la vittima necessaria, ma non già macellatore. La malinconia per ciò che gli tocca compiere accompagna ogni suo atto: diverso da Cassio, il quale non prova siffatti scrupoli e delicatezze, e vuole col fine i mezzi conducenti, quali che questi siano; diverso da Antonio, che scorge subito la via da battere e vi entra cauto e risoluto, e trionferà sopra lui. Dappertutto, egli ritrova l'impurità: Cassio, il suo amico, il suo fratello, si comporta in tali guise da fargli dubitare del buon diritto onde era stato versato il sangue del gran Giulio, perché, in luogo della giustizia, che aveva creduto, col suo atto, di restaurare e promovere, non vede, ora, se non ingiustizie e rapine. Ma la grandezza spirituale, se vela Bruto di tristezza, non gli toglie di sentire e comprendere l'umana natura. Il contrasto con Cassio cade allo scoppio del dolore dell'amico, che sinceramente lo ammira ed ama, e pur non sa essere altro da quel ch'esso è, e vorrebbe che l'altro non stesse a misurare severo i suoi falli e i suoi vizî, e vi passasse sopra con silenzio d'indulgenza. La pacificazione dei due si suggella con la confessione che fa Bruto del proprio cuore piagato, comunicando con breve parola al compagno la morte di Porzia: si suggella nella tristezza. Bruto è di coloro che hanno sempre meditato sulla morte, e si sono fortificati a quel pensiero.

Né egli soffre soltanto per la virtú costretta a contaminarsi; ma un inespresso dubbio lo insidia, perché sente intorno all'uomo il mistero, il mistero del Fato, o, come noi diremmo, delle vie che la storia del mondo sarà per prendere, e sembra pensoso domandare a sé stesso, se la via che egli ha prescelta e seguita è quella buona e salutare, o non si è introdotto nell'azione sua un cattivo genio a spingerla a un fine pernicioso? Il cattivo genio gli fa udire la sua voce, nella notte, tra i suoni e i canti che dovrebbero lenire il suo spirito agitato e persuaderlo al riposo. La battaglia, alla quale si dispone, è da lui affrontata con la stessa invincibile tristezza. È il giorno che terminerà l'opera cominciata agli idi di marzo; ed egli si separa da Cassio, dubitando di piú rivederlo, e gli dice addio per sempre, per sempre: « Se c'incontreremo di nuovo, sorrideremo; se no, questo commiato è ben preso ». Oh, se uomo potesse conoscere l'evento di quel giorno, prima che accada! Ma deve bastar di sapere che quel giorno avrà fine, e che la fine sarà conosciuta. Ci sono alte possanze, che governano il mondo, e Bruto si offre rassegnato ad esse, che forse gli daranno, o gli hanno già dato, torto.

Amleto è stato generalmente considerato come la tragedia delle tragedie shakespeariane, quella in cui il poeta ha messo piú di sé stesso, ha dato la sua filosofia, e ha riposto la chiave delle altre tutte. Ma, a parlar con rigore, nell'*Amleto* lo Shakespeare ha messo sé stesso né piú né meno che nelle altre tutte, cioè la sua poesia. Di filosofia, di giudizio sulla vita e la realtà, non ce n'è piú che nelle altre, e forse ce n'è meno, perché piú delle altre è perplessa e smarrita, e anche il celebre monologo (*To be or not to be...*) è bensí sommamente poetico, ma irriducibile a filosofema o a problema di filosofia; e, infine, essa non è la chiave o il compendio delle altre, ma l'espressione di

un particolare stato d'animo, che si differenzia dagli stati d'animo espressi nelle altre. E questo stato d'animo provano e ricevono in sé quanti la leggono con l'ingenuo spirito onde fu concepita e scritta, e non si stenta a definirlo per quel che è: la disaffezione, il disgusto per la vita. La vita è pensiero e volontà, ma volontà che crea pensiero e pensiero che crea volontà: e quando si rimane colpiti e sconvolti da talune impressioni dolorose, accade che la volontà non segua lo stimolo del pensiero e si afflosciscá come volontà, e a sua volta il pensiero non sia stimolato e sostenuto dalla volontà e vaghi e non proceda, e tasti or queste or quelle cose ma non le afferri robusto, e sia insomma un pensiero mal certo di sé, che non è vero ed effettivo pensare. C'è come una sospensione nel corso alacre dello spirito, un vuoto, uno smarrimento, che somiglia alla morte ed è, in effetto, un morire. Questo stato d'animo lo Shakespeare infuse nell'antica leggenda di Amleto, principe di Danimarca, al quale egli conferí molte e nobili attitudini e capacità, una promessa o un inizio di fervida vita, e poi interruppe e sospese questa vita iniziale, lasciandolo errare come chi cerchi indarno, non già solo il cómpito da proporsi, ma la forza stessa di proporselo davvero, con quel proposito che si converte in azione ed è già in sé stesso azione. Amleto è un giovane, di animo generoso e gentile, disposto al meditare e alle indagini della scienza, intenditore di cose belle, di poesia e d'arte, appassionato agli esercizî cavallereschi, aperto all'amicizia, non chiuso all'amore, fidente nella bontà e virtú umana, e in coloro che gli son prossimi, in primo luogo in suo padre e in sua madre, e nei congiunti tutti e negli amici. Forse era troppo fine e sensibile, troppo gracile di animo; ma la sua vita andava innanzi secondo una propria legge, volta a certi fini, carezzata da certe speranze. In questo facile e amabile abito di vita, sopravviene prima la morte

del padre, e poco stante le seconde nozze della madre, che sembra aver assai lestamente obliato il primo marito e ceduto a nuovi amori; ed egli ne resta offeso in tutto il suo sentire, e, nella caduta della sua stima per la madre, un orrendo sospetto s'insinua, che presto riceve conferma dall'inquieto spettro paterno, che gli appare, chiedente vendetta. Ed Amleto eseguirà la vendetta, deve eseguirla, vuole eseguirla, e troverebbe il modo di accortamente e compiutamente eseguirla, se intanto, per quell'urto stesso accaduto nei suoi sentimenti, Amleto non fosse cominciato a morire. A morire senza saperlo, a morire interiormente; i diletti del mondo si fanno agli occhi suoi insipidi e vieti, la terra stessa e il cielo gli si scolorano; e intorno all'orrenda cosa che egli ha scoperta, all'assassinio di suo padre, all'adulterio della madre, tutto quanto c'è di contraddittorio all'ideale e alla gioia del vivere, l'ingiustizia, il tradimento, la menzogna, l'ipocrisia, la bestiale sensualità, la cupidigia della ricchezza e del prepotere, la codardia, la perversità, e con esse la nullità delle cose mondane, e la morte e il pauroso ignoto, si aggroppano nel suo spirito e lo dominano e lo tiranneggiano e gli formano barriera a piú andare innanzi, a vivere come prima, con quella passione, con quel caldo, con quella forza allegra, che è indispensabile al pensiero non meno che all'azione. Amleto non può piú amare, perché l'amore è anzitutto amore della vita; e perciò spezza l'idillio incominciato con Ofelia, colei che già amò, e che ancora in certa guisa ama infinitamente, ma come si ama una morta, sapendo che non è piú per noi. Amleto non può piú ridere: il sarcasmo e l'ironia sostituiscono sul suo labbro e nelle sue parole il franco riso. Amleto non può piú coordinare i suoi atti, e si lascia trasportare dai casi, pur serbando il suo costante atteggiamento di sprezzo, o prorompe in improvvise risoluzioni e precipitose esecuzioni. Talvolta s'innalza ancora all'in-

dignazione morale, come nel colloquio con la madre, ma è anch'esso un parossismo, e non già una coordinata azione. Anche per vendicarsi, come per amare, ci vuole gioia, ci vuole fervore di affetto per l'opera che si viene attuando; ed egli è in tali condizioni d'animo che dovrebbe dare a sé stesso il consiglio che dà alla misera Ofelia, di entrare in monastero, di ritrarsi nella rinunzia e nell'ascesi. Ma della natura della sua malattia non ha coscienza, e perciò appunto è malato, e perciò appunto in cambio di contrastare la malattia, e di apportarvi rimedio, la coltiva, la nutre e l'accresce. Tutt'al piú, quel che accade in lui gli suscita uno strano stupore e lo muove a vani rimproveri e a vani eccitamenti verso sé medesimo: come dopo il dialogo coi commedianti e aver udito la recita da essi fatta con passione, con furore e con pianto; come nello scontrare sulla sua via l'esercito che Fortebraccio guida alla sua impresa di Polonia. « Io non so perché io viva per dire: — Questa cosa è da fare, — giacché io ho ragione e volontà e mezzi per farla. Esempî grandi quanto la terra mi esortano: testimone questo esercito, di tanto numero ed armi, guidato da un delicato e tenero principe, il cui spirito esaltato da diversa ambizione, affronta l'invisibile evento, esponendo ciò che è mortale ed incerto ad ogni ardimento di fortuna, di morte e di pericolo, anche per un guscio d'uovo... Oh, da questo istante, i miei pensieri siano sangue, o cadano nel nulla! ». Alfine, compie la gran vendetta, ma ahi, in qual piccolo modo, come giocando, come per caso, e, per caso, nella vendetta soccombe esso stesso. La sua vita era stata da lui abbandonata al caso, e la sua morte doveva essere un caso.

Malattia abbiamo chiamata anche noi la condizione di spirito che porta a rovina Amleto; ma la parola è da medico o da moralista, laddove quella tragedia è opera di poeta, che non descrive una malattia, ma canta un canto

di angoscia disperata e desolata, e cosí alta, perché sorge sull'alto, da sembrare che da essa debba uscire un nuovo e piú alto concetto della realtà e dell'azione umana. Ciò che per Amleto fu perdizione, per l'animo umano è una crisi, la quale piú tardi, circa due secoli dopo quella tragedia shakespeariana, prese tanta estensione e complessità che valse a designare un'intera epoca storica; e, tuttavia, ha valore piú che storico, perché, ora individuale ora generale, ora meno ora piú veemente, torna e si rivive in perpetuo.

VI

La giustizia e l'indulgenza.

Invano si cercherebbe, tra i canti dello Shakespeare, il canto della conciliazione, del comporsi dei contrasti, della pacificazione interiore, del rasserenamento; ma la parola della verità, il canto della giustizia, risuona dappertutto nell'opera sua. Poiché egli sente la lotta nel seno stesso del reale, come necessità e non come accidente, artifizio e capriccio, non conosce uomini del tutto santi o uomini del tutto rei: anche i buoni, anche i forti, anche i puri hanno in sé il male, la debolezza, l'impurità: « fragilità » è la parola che spesso egli ripete, né solo per le donne; e, d'altra parte, anche i cattivi, i colpevoli, i delittuosi hanno lampi di bontà, aneliti di redenzione, e, quando ogni altra cosa manchi, energia di volontà e perciò qualche sorta di spirituale grandezza. Quel canto si ode in parecchie delle tragedie, sciolto da nemici sopra i vinti nemici. Antonio recita le lodi del morto Bruto: « Egli era il piú nobile romano fra tutti: tutti gli altri cospiratori operarono per invidia del gran Cesare, salvo lui; egli si fece un de' loro per un pensiero generoso ed onesto e pel bene comune. La sua vita era benigna, e cosí misti furono in lui gli elementi che la natura poteva sorgere e dire al mondo: — Questi era un uomo! — ». Ottaviano,

all'apprendere la morte di Antonio, esclama: « O Antonio!... noi non potevamo stare insieme nel mondo; ma lascia che ora io mi lamenti, spargendo lacrime cosí nobili come il sangue dei cuori, che te, mio fratello, mio competitore in tutte le imprese, mio pari nell'impero, amico e compagno nel fronte delle battaglie, braccio del mio proprio corpo e cuore dove i miei pensieri si accendevano, che te le nostre stelle dovessero cosí irreconciliabilmente dividere da me, rompendo la nostra equalità di sorte fino a condurre a tal fine! ». Soprattutto nell'*Enrico VIII* questo sentimento di giustizia si allarga, come sentimento verso sé e verso altrui, e si esprime in modo eminente nel dialogo della regina Caterina con Griffith, che le annunzia la morte del gran nemico di lei, il cardinal Wolsey. Alla regina, che compendia nelle sue severe parole tutte le gravi colpe che pesavano sull'uomo ora trapassato, Griffith chiede licenza di ricordare a sua volta il bene, che era in lui; e questo bene fa valere con tanto persuasiva eloquenza che la regina, dopo averlo ascoltato attenta, conclude con mesto sorriso: « Dopo la mia morte, non desidero altro araldo, altro oratore per le azioni della mia vita, a preservare il mio onore dalla corruttela, che tal onesto cronista come Griffith. Colui che io odiai sovente, tu, con religiosa bontà e modestia, me l'hai ora fatto onorare nelle sue ceneri: la pace sia con lui! ».

Chi sente a questo modo la giustizia, ha disposizione per l'indulgenza, e c'è, infatti, tra le opere dello Shakespeare, il canto dell'indulgenza, la *Tempesta*. Indulgenza elevata, perché severo era il suo discernimento del bene e del male, squisito il senso per la nobiltà e la ripugnanza pel turpe, e non poteva accadergli di scivolare in quella falsa indulgenza, che abbassa l'idealità per avvicinarsi alla realtà, e cancella in maggiore o minore misura o rende mal certi i confini tra la virtú e il vizio. Quegli che è in-

dulgente, e che perdona, nella *Tempesta*, è Prospero, il saggio, il sapiente, l'offeso, il benefattore.

La *Tempesta* è un giuoco d'immaginazione, una trama leggiera lavorata forse per uno spettacolo di occasione, per una celebrazione di nozze, e che adotta l'andamento di un fantastico e scherzoso *scenario* di commedia popolare italiana. Vi appaiono isole sconosciute, vi hanno parte spiriti aerei ed esseri terrestri e mostruosi, vi si compiono magie e prodigi, naufragi e salvamenti ed incanti; e variamente l'allietano sorrisi d'innocenti amori e lazzi di comiche creature. Vi abbiamo già notato le tracce dell'affetto dello Shakespeare pel romanzesco, e gli echi della commedia dell'amore, e di Romeo e Giulietta, non sventurati ma avventurati, che si chiamano Fernando e Miranda, col reciproco irresistibile impeto verso l'amore e la gioia. Ma nel tono blando dell'opera vi sono anche personaggi che già appartennero alla tragedia, fratelli iniqui che usurpano il trono e fratelli che meditano e tentano il fratricidio; e c'è, in Calibano, il ferino, il malizioso, il violento, e pure ricco di forze, ricco di possibilità, ascoltante estasiato le dolci musiche onde l'isola sovente risuona, conoscitore dei segreti naturali di quel luogo, volenteroso di porsi a servizio di colui che lo vorrà aiutare nelle sue brame di vendetta e redimerlo dalla schiavitú. Prospero ha ormai in sua piena balìa tutti i suoi nemici, e può far di loro quel che gli piace. Ma egli non è sul loro stesso piano, combattente con combattenti: meditazione, esperienza e scienza lo hanno affinato: lo compenetra la coscienza della umanità, della sua instabilità, delle sue illusioni, delle sue tentazioni, delle sue miserie. Dove altri crede di avere innanzi cose salde, egli vede forme cangevoli e labili; dove altri scorge tutto chiaro e netto, egli sente l'enimma non risoluto, il mistero. « Noi siamo fatti della stessa stoffa dei sogni, e la nostra piccola vita è cir-

condata da un sonno ». Castigherà? Perfino lo spiritello Ariele, il suo ministro dell'aria, prova compassione di quegli sbigottiti prigionieri, e, domandato, non gli tace che, se fosse lui, sarebbe umano. « Tale sarò io. Tu che non sei se non aria, hai un tocco, un senso pei loro affanni; e non dovrò io, io che sono uno della loro specie, che godo e soffro come loro, essere piú benigno di te? ». E i colpevoli sono perdonati, e perfino Calibano, il mostro Calibano, è perdonato, e promette di condursi da quel punto con migliore animo. Prospero si spoglia della verga magica, che gli dava cosí assoluto potere sui suoi simili, e che, con quel possesso, lo metteva a rischio di farsi, verso di essi, piú che umano, e forse disumano.

All'indulgenza verso gli uomini lo Shakespeare può giungere e giunge; ma poiché il contrasto di bene e male, di positivo e negativo, permane inconciliato, egli non può né innalzarsi a un sentire di balda speranza e di fede, né, d'altro lato, versarsi e sommergersi nel cupo pessimismo. L'amore della vita è vigoroso e straordinariamente tenace nei suoi personaggi, tutti agitati da forti passioni, meditanti grandiosi disegni e perseguentili con indomito vigore, tutti infinitamente amanti e infinitamente odianti. Ma tutti quasi senza eccezione, rinunziano del pari alla vita ed affrontano la morte con fortezza e serenità, e come una sorta di liberazione. Il motto per tutti è detto da Edgardo, nel *Re Lear*, quando il vecchio padre Gloucester si accascia e vuol lasciarsi morire alla notizia della disfatta del re di Cordelia: che l'uomo deve sopportare « cosí l'andar via di qui come il venir qui », e che *ripeness is all*, « star pronti è tutto ». Muoiono essi magnificamente o combattendo o porgendo la gola ai sicarî e ai carnefici, o trafiggendosi di propria mano quando non sopravanza che la morte certa o l'onta: sanno come si fa a morire, sembra che abbiano tutti « studiato nella morte »,

come dice un personaggio del *Macbeth*, narrando una di queste morti.

E nondimeno l'ardore della vita non si spegne e non iscema mai. Già Romeo ammirava nello speziale che gli vendette il veleno, miserabile, nudo, affamato, sprezzato, tenuto in sospetto dagli uomini e dalla legge, la tenacia a vivere, la paura della morte. Nel *Taglione*, nella scena di Claudio in prigione e condannato, il rapporto consueto è presentato in ordine inverso; e prima c'è la pronta persuasione e disposizione ad accogliere sereno la morte, e, qualche istante dopo, la volontà della vita risorge furente. Il finto frate, che assiste il condannato, gli mette innanzi con calda e immaginosa eloquenza la nullità della vita, che è una follia tormentosa, un continuo batticuore pel timore di perderla, un affanno a cercare una felicità che non si trova mai, una falsità di affetti, una condizione crepuscolare senza gioia né riposo; e Claudio beve intento queste parole e immagini, e sente che vivere è un effettivo morire, e che morire è vivere, e desidera la morte. Ma entra poi la sorella, che gli dice come le sia stato proposto a prezzo di disonore di salvarlo, e a quel barlume di speranza, di speranza contaminata da obbrobrio, egli si riafferra di lancio alla vita, respingendo con fremito d'orrore l'immagine della morte: « Morire, e andare non si sa dove: giacere in una fredda buca e corrompervisi, questo sensibile e caldo moto farsi una terra impastata... Oh, ciò è troppo orribile! La piú gravosa e ripugnante vita del mondo, vecchiaia, dolore, povertà, è paradiso a quel che la morte ci minaccia... ». E nello stesso dramma ci si pone innanzi agli occhi la singolare figura, perfetta in pochi tocchi, del delittuoso e quasi animalesco Berardino, indifferente alla vita e alla morte, ma che intanto vive e si ubbriaca e si sdraia a beati sonni, e, destato e chiamato al patibolo, dichiara netto, che per quel giorno

non è disposto e che dunque non stiano a seccarlo; e volge le spalle e se ne torna nella sua cella, dove potranno andare a cercarlo, se hanno qualcosa da dirgli. È, accentuato verso il grottesco e il comico, lo stesso sentimento di stupore innanzi all'avidità del vivere, che non esclude la tranquilla accettazione della morte.

VII

Svolgimento ideale e serie cronologica.

Nel distinguere i principali motivi della poesia shakespeariana e disporli in serie di crescente complessità, è chiaro che non abbiamo inteso valerci di nessun criterio quantitativo o di misurazione, ma unicamente riferirci al concetto filosofico dello spirito che è perpetuo accrescimento su sé stesso, e ogni suo nuovo atto, includendo i precedenti, in questo senso è piú ricco dei precedenti. Allo stesso modo onde diciamo che la prosa è piú complessa della poesia, perché segue alla poesia e la presuppone e la domina e insieme la adopera, o che certi concetti e problemi ne implicano e presuppongono certi altri, diciamo altresí che una particolare tonalità di poesia suppone una precedente piú elementare, e un canto pessimistico e filosofico di amore e dolore suppone il semplice canto dell'amore.

Cosicché, nella serie che si è di sopra abbozzata e che si potrebbe meglio particolareggiare e determinare, si ha nient'altro che lo svolgimento ideale dello spirito shakespeariano, dedotto dalla qualità stessa delle singole opere poetiche, dalla fisionomia di ciascuna e dalle loro reciproche relazioni, le quali non possono non configurarsi in relazioni seriali ed evolutive. Le commedie dell'amore e quelle del romanzesco sono come il vago sogno, a cui se-

gue la dura realtà dei drammi storici, e dalle une e dagli altri si passa alle grandi tragedie, che sono sogno e realtà ed altro ancora; la quale linea generale del cammino percorso dal poeta ha potuto dare persino la tentazione a costruire il suo svolgimento per triade dialettica di tesi, antitesi e sintesi: cosa che consigliamo di non fare, o di fare solo al fine di foggiare e adoperare una formola compendiosa e brillante, senza perciò sopprimere la coscienza della complessità e varietà dei molteplici passaggi effettivi, e molto meno il valore positivo dei singoli termini.

Questo svolgimento, a ogni modo, non coincide con l'ordine cronologico, perché l'ordine cronologico, prendendo le opere nel momento in cui sono afferrabili dall'esterno, cioè in cui sono messe in iscritto, recitate o stampate, le dispone in serie di successione qualitativamente disparata o, come appunto si dice, cronachistica: la quale non è lecito contrapporre o dualizzare rispetto all'altra come svolgimento reale rispetto all'ideale, giacché quello ideale è l'unico veramente reale, e il cronologico è fittizio o arbitrario e perciò irreale, cioè, per parlar chiaro, non è svolgimento ma semplice serie o successione. E, per chiarire ancor di piú con un esempio attinto alla comune esperienza, a ciascuno è dato osservare che uomini i quali in gioventú hanno praticato o si sono provati a praticare una forma di attività (musica, versi, pittura, filosofia, ecc.), di poi abbandonata per altra piú confacente perché suscettibile in essi di ricco svolgimento, piú tardi, maturi o nell'incipiente vecchiaia, si rivolgono a quelle pratiche di un tempo, si dilettano talvolta a comporre versi e pezzi musicali, a dipingere o a filosofare, e, come si dice, tornano agli amori giovanili. Certo questi ritorni non sono mai puri e semplici ritorni, e in qualche modo si colorano di quanto è accaduto nel mezzo; ma realmente e sostanzialmente appartengono al momento anteriore, e le diffe-

renze che vi si notano rientrano in quella piú particolare considerazione che, per lo svolgimento shakespeariano, abbiamo lasciata in disparte ed insieme consigliata. E come si potrebbero notare risonanze del periodo maturo nelle opere di ritorno al genere giovanile, cosí in quelle giovanili sono talora anticipazioni e presentimenti del periodo maturo, come, nel caso dello Shakespeare, si vede non solo in certe situazioni e in certi personaggi dei drammi storici, ma anche in certi spunti del *Sogno*, del *Mercante di Venezia* e di *Romeo e Giulietta.*

In conseguenza di quanto si è ragionato, non è lecito passare dall'ordine ideale all'estrinseco e cronologico, e perciò sarebbe affatto cervellotico concludere dal fatto che il *Titus Andronicus* rappresenta uno Shakespeare letterario e teatrale imitatore, che esso dové precedere cronologicamente *Romeo e Giulietta*, o anche le *Pene d'amor perduto*; e dal fatto che il *Cimbelino*, il *Racconto d'inverno* e il *Pericle* s'intessono di motivi romanzeschi simili a quelli del *Tutto è bene*, del *Molto rumore* e della *Notte dell'Epifania* (innocenze falsamente accusate e poi trionfanti, donne morte che son vive, donne travestite in maschi, e simili), che, dunque, dovessero essere scritti al tempo stesso di questi; e dal fatto che i drammi storici rispondono a condizione d'animo piú complessa e matura rispetto alle commedie dell'amore e ai drammi del romanzesco, che i drammi storici seguirono tutti ai due gruppi indicati; e che, per queste ragioni, l'*Amleto*, il primo *Amleto*, non poté essere a niun patto composto dallo Shakespeare nel suo primissimo periodo, circa il 1592, come per sua parte asserisce, giura e sacramenta lo Swinburne, e chi sa che non indovini.

Reciprocamente, non è lecito passare dall'ordine cronologico all'ideale, e, poiché la cronologia, documentaria o congetturale, pone il *Coriolano* dopo l'*Amleto* e l'*Otello* e

il *Macbeth* e il *Lear* e l'*Antonio e Cleopatra*, ostinarsi a trovare in esso quei motivi profondi, che non vi sono, e negarne l'appartenenza al periodo dei « drammi storici », coi quali ha strettissima attinenza; e poiché la stessa cronologia, come si è detto, colloca negli ultimi anni dello Shakespeare il *Cimbelino* e il *Racconto d'inverno*, ostinarsi nello scoprire profondi significati in queste opere, e parlare, come è stato fatto, di una etica superiore, di una « etica teleologica », alla quale lo Shakespeare sarebbe alfine giunto, e appesantirsi sulle graziose scenette idilliche che essi contengono, aggravandole di misteri inesistenti, e spacciare le Imogene e le Ermioni per creature di pari o maggiore intensità poetica delle Cordelie e delle Desdemone, i Leonti per Otelli, i Jachini per Jaghi, laddove, per chi abbia sentimento poetico, quelle stanno a queste come stilizzate figurine decorative a figure raffaellesche o giorgionesche, e, in effetto, queste sono diventate popolari e regnano in tutte le menti e in tutti i cuori, laddove le altre piacciono, si ammirano, e si passa oltre.

Ciò che solo si può ammettere, perché conforme alla logica e all'esperienza, è che i due ordini in generale, — ma molto in generale, e perciò con parecchie piccole e grandi eccezioni e sconcordanze, — si corrispondano. In effetto, prendendo il vulgato ordine cronologico che un certo consenso di filologi ha fermato e che ormai si ritrova, con lievi varietà, in tutti i manuali shakespeariani e in fronte alle edizioni dei drammi, si vede che del primo periodo, cioè di tra il 1591 e il 1592, sono le prime commedie dell'amore e la tragedia di *Romeo e Giulietta*, non senza il romanzesco che è in tutte esse; poi si avvicendano drammi storici, commedie dell'amore e drammi romanzeschi; poi si apre il periodo delle grandi tragedie, dal *Giulio Cesare* all'*Antonio e Cleopatra*; poi ancora, — dopo un ritorno a forme anteriori, col *Coriolano*, col *Cimbelino*, col

Racconto d'inverno, — si giunge alla *Tempesta*, che sembra l'ultima o delle ultime opere shakespeariane. I biografi hanno tentato di spiegare il periodo ultimo della poesia shakespeariana in modo assai vario, come quello ora del suo « rasserenamento », ora del suo « esaurimento poetico », ora del « tentativo di nuove forme d'arte »; ma con ciò si entra in quelle tali costruzioni congetturali che ci siamo proposti di evitare, non foss'altro per questo che vi sono tanti che le fanno, ogni giorno, e che non sanno fare altro, e non conviene rubar loro il mestiere. Il carattere biografico di quel periodo può essere interpetrato, secondo meglio piaccia, come di riposo, di gaia facilità, di stanchezza, di attesa ed esercitazione per nuove opere, e via dicendo: ma il carattere poetico di quelle opere è quale l'abbiamo già delineato, e quale, del resto, tutti vedono e sentono. Congettura biografica altresí, quantunque plausibile, — e soprattutto gentile e gradevole, — è che il mago Prospero, che spezza la sua verga e seppellisce il suo libro d'incanti e dà congedo all'aereo spirito di Ariele, pronto ad eseguire ogni suo cenno, simboleggi lo stesso Guglielmo Shakespeare, che rinuncia ormai alla sua arte e prende commiato dal mondo fantastico che per propria delizia, e obbediente alla propria legge, aveva creato, e nel quale, fin allora, si era mosso da sovrano.

IV

L'arte dello Shakespeare.

Delineati i motivi della poesia shakespeariana, non v'ha luogo alla ulteriore domanda circa il modo in cui lo Shakespeare li ha tradotti in concreta poesia, circa la forma ch'egli ha data a quel contenuto affettivo. Contenuto e forma non possono essere distaccati e considerati separatamente in arte; onde tutto ciò che si predica della forma shakespeariana, sempre che si accenni a qualcosa di reale e che sia stato bene osservato, non isfugge alla duplice vicenda, o di ripetere, a proposito dello Shakespeare, l'enunciazione dei caratteri, anzi dell'unico carattere di ogni poesia, o di designare in modo piú o meno preciso, sotto nome di « caratteri formali », ciò che costituisce la fisonomia del sentimento o dei sentimenti shakespeariani, ritornando cosí a quella determinazione dei motivi, della quale si è trattato di sopra. Meno ancora si può far questione di una ricerca sulla tecnica dello Shakespeare, perché il concetto di tecnica è affatto da sbandire dalla critica estetica, adattandosi esso unicamente ai processi pratici della estrinsecazione, quali sarebbero per la poesia l'educazione della voce di chi la declama, o la fabbricazione della carta e dei segni tipografici, coi quali viene stampata. Non vi ha nello Shakespeare un segreto di me-

stiere, che possa essere comunicato, « una parte » che (come si è preteso) « possa essere insegnata e imparata »; e, nel miglior caso, « tecnica » vale come sinonimo di forma artistica, e per questa via si rientra nel già indicato dilemma.

Di ciò si ottiene facile conferma col saggiare uno qualsiasi dei molti libri composti sulla « forma » o sulla « tecnica » dello Shakespeare; per esempio, il piú intelligente di tutti, condotto con molta penetrazione dell'arte in genere e dell'arte shakespeariana in particolare, quello di Otto Ludwig, dal quale sono tolte le parole di sopra appuntate. E in esso si leggerà che, nello Shakespeare, « tutto è individuato, e al tempo stesso idealizzato, mercé elevamento e rafforzamento: ogni discorso secondo il sentimento che lo produce, ogni sentimento, ogni azione secondo il carattere e la situazione, ogni carattere e ogni situazione l'uno mercé l'altra, e tutti e due mercé l'individualità del tempo; e ogni discorso e ogni situazione ancor piú individuata per mezzo del tempo e del luogo, perfino per mezzo di spettacoli naturali; sicché ognuno dei suoi drammi ha, secondo i casi, una propria atmosfera, ora piú chiara, ora piú fosca ». E di quale poesia, che sia poesia, non si può affermare, o da quale non si deve richiedere, codesto individuamento-idealizzamento? Si legge nello stesso libro che « lo Shakespeare non è mai speculativo, ma sta sempre sulla esperienza, come Shylock sulla sua carta firmata ». E quale poesia, che sia poesia, abbandona mai la forza del sensibile per il concetto e pel raziocinio? Vi si loda la « somma verità », che è in ogni particolare delle sue rappresentazioni, e che non esclude l'uso del « simbolico », cioè di particolari che non s'incontrano in natura, ma significano ciò che debbono significare, e « danno l'impressione della piú persuasiva realtà, quantunque, anzi appunto perché, nessuna parola di essi può dirsi fedele alla natura ».

Con la quale osservazione si viene, tutt'al piú, a confutare ancora una volta il pervicace pregiudizio artistico circa la imitazione della natura. Vi si esalta la « totalità shakespeariana », onde « una passione è come il denominatore generale della figura capitale, e la figura capitale diventa da sua parte il denominatore generale del dramma ». « Totalità », che è chiaramente sinonimo del carattere lirico, costituente la poesia di ogni poesia, anche di quelle che si chiamano epiche e drammatiche, ossia narrative e dialogate. Vi si nota che quasi tutte le tragedie assumono in certo senso « la forma di una sonata », che porta nel mezzo « in intimo ricambio e contrasto il tema, l'idea dell'eroe, col controtema », e « nei cosiddetti passaggi svolge in modo armonico e contrappuntisticamente caratteristico i motivi del tema », e « nella terza parte riprende in modo piú calmo l'intero tema, e, nella tragedia, in tono minore parallelo ». E quest'altro immaginato pregio tecnico è nient'altro che il « carattere musicale » di ogni arte, che, al pari del « carattere lirico », giova certamente mettere in risalto contro l'interpretazione materialmente figurativa e realistica delle rappresentazioni artistiche. Valgano analoghe osservazioni per la « idealità » del « tempo » e del « luogo », che il Ludwig scopre nello Shakespeare, e che si ritrovano in ogni poesia, in cui sempre il ritmo e la configurazione obbediscono a misure non già aritmetiche o geometriche ma unicamente interiori e poetiche; e per tutte le altre cose che il Ludwig e gli altri critici vanno rilevando, come la tipicità, la impersonalità, la costanza, che è insieme variabilità, dei caratteri, e simili: tutte sinonimi o metafore dell'unica poesia. Vero è che talvolta ci si avvede che alcune di queste cose sono notate per l'appunto al fine di differenziare lo Shakespeare da altri poeti, e prendono perciò un significato proprio e individuale, intendendosi allora per « verità » la particolare ve-

rità shakespeariana, la sua visione delle cose; per « trattazione costante-variabile dei caratteri », il sentimento che egli mostra del legame indivisibile di bene e male in ogni uomo; per « impersonalità », il suo atteggiamento d'insoluta ma energica dialettica, e via; ma, in tali altri casi, non si tratta più della forma dello Shakespeare, sibbene, come si è detto, del suo stesso sentimento, dei motivi della sua ispirazione. Solo in un caso si riesce davvero a staccare la forma dal contenuto e a considerarla per sé; quando cioè allo Shakespeare, come a qualsiasi altro poeta ed artista, si applichi il metodo rettorico, consistente nell'astrarre la forma dal contenuto e farne una veste, la quale poi, senza il corpo con cui è concresciuta, si risolve in un bel nulla, o dà luogo al puro arbitrio e alla illusione che ognuno sia in grado di appropriarsela e di adoperarla. Nella rettorica romantica (perché vi fu anche una rettorica romantica) il cosiddetto miscuglio di comico e tragico, e di prosa e verso, il cosiddetto « umoristico » o « grottesco », il cosiddetto « fantastico », le apparizioni di esseri misteriosi e soprannaturali, e poi ancora il modo in cui lo Shakespeare adempie all'esposizione del dramma, tratta il conflitto e determina la catastrofe, il modo in cui fa parlare i personaggi, la qualità e ricchezza del suo vocabolario, vennero enumerati come « caratteri della sua arte », e come cose che altri poteva a suo libito adoperare, e purtroppo furono talvolta adoperate, coi poveri effetti che non difficilmente s'immaginano. Donde proviene altresí, per lo Shakespeare come per altri poeti, l'anticritica terminologia, che scopre e magnifica la sua « abilità », i suoi « espedienti », il suo « somministrare le notizie occorrenti senza averne l'aria », quasi che egli fosse un calcolatore e costruttore di congegni a certi fini pratici, e non una divina fantasia. Ma basti di ciò.

Certo, si potrebbe prendere uno dei drammi dello Sha-

kespeare, o tutti l'uno dopo l'altro, ed espostili nel motivo fondamentale, come già ci è accaduto di fare, venire lumeggiando a parte a parte, scena per scena, battuta per battuta e parola per parola, la estetica coerenza della rappresentazione e additandone le finezze. Si potrebbe, per esempio, mostrare nel *Macbeth* la robusta e potente unità della commossa rappresentazione tragica, che prorompe e scorre come una lirica di getto, con piena rispondenza di tutti i suoi varî toni, dove le singole scene sembrano strofe: dall'apertura che è data dalle incalzanti nuove delle vittorie di Macbeth e dalla gioia e gratitudine del vecchio re, seguíta dappresso dall'incontro fatidico con le streghe e dal vorace accendersi della combattuta brama in Macbeth; alla venuta del re, inconsapevole e fidente, nel castello dell'agguato e della morte; e poi al farsi fosco della scena, al compimento dell'assassinio nella paurosa notte; e via via al crescendo dei delitti ai quali Macbeth è trascinato, fino al distendersi della terribile tensione col furibondo combattimento e l'uccisione dell'eroe. Re Duncano, nel giungere alla porta del castello, sereno e lieto com'è per le vittorie che hanno dato pace al suo regno, si sofferma a bearsi nelle carezze del dolce aere e ad ammirare l'amenità del sito; e Banco gli fa eco, in quel diletto dell'anima che si abbandona alla fiducia e all'innocente piacere, recitando una deliziosa variazione sulla rondine, « quest'ospite della state, che frequenta i templi », e che ha appeso dappertutto sulle muraglie del castello il suo nido e la sua culla feconda, « segno », da lui sempre osservato, « di aria buona ». C'è, nell'insieme della piccola placida conversazione, simpatia pel buon vecchio, brivido per quel che si prepara, una dolorosa e pietosa ironia. Macbeth, nell'incrociare il ferro con Macduff, è ancora legato all'ultimo brandello, che crede a lui propizio, della predizione delle streghe; ma, svelandoglisi in quell'istante

che Macduff è proprio l'uomo destinato ad abbatterlo, ha un fremito e scatta nel primo detto: « Io non mi batterò con te! ». È una scossa violenta, un moto istintivo della volontà di vivere, che tenta sottrarsi al destino. E ci si potrebbe soffermare su qualsiasi parte dell'*Otello*, su Desdemona, per esempio, che intercede per Cassio, con dolcezza e civetteria di donna innamorata e che si sa amata, e parla come una bimba che sa di avere il diritto di essere un po' viziata; o su Desdemona nell'atto di essere uccisa, che non si effonde nelle querele dell'innocenza calunniata, né si compone nella dignità della vittima ingiustamente sacrificata, ma che, come una povera creatura di carne, che ama la vita, ama l'amore, che per l'amore ha con fanciullesco egoismo abbandonato suo padre, esce in suppliche da bambina, cercando di allontanare, di ritardare, almeno di qualche istante, la morte. « Oh, scacciatemi, mio signore, e non mi uccidete!... Uccidetemi domani, ma lasciatemi vivere questa notte!... Ancora una mezz'ora!... Tanto che io dica una preghiera!... ». Parimenti si potrebbe far sentire, a chi non lo sente immediatamente da sé, il carattere fiabesco-umano del *Re Lear*, analizzando la grande scena iniziale di Lear e delle sue tre figlie, dove al tocco del poeta quel racconto e quei personaggi da fiaba acquistano di colpo una realtà, che è la forza stessa di aborrimento contro il secco egoismo che si ammanta di affettuose parole e la forza stessa di tenera ammirazione per la bontà vera, che si cela e non parla (« Che cosa deve fare Cordelia? Amare, e serbar silenzio »). Ma appunto codesta insistenza di analisi e di elogio sarà opportuna verso coloro che, o per abito disattento o per ostacoli di preconcetti o per poco esercizio nell'arte o per ancor debole penetrazione, non sentono immediatamente da sé: sarà opportuna nella scuola, per educare al ben leggere, e, fuori della scuola, per procurar di ammorbidire

le teste dure, che sono talvolta teste di letterati; ma non appartiene al nostro proposito, né ci sembra cómpito precipuo della critica intorno allo Shakespeare: uno dei poeti piú chiari, piú evidenti, piú comprensibili anche ad uomini di scarsa ed elementare cultura. I molti e prolissi commenti cosiddetti « estetici », che si posseggono dei suoi drammi, si scorrono con impazienza, come con impazienza di certo si ascolterebbe chi vi si mettesse attorno a farvi attento che il sole splende in cielo, e dora con la sua luce le campagne, e fa brillare la rugiada, e gioca coi raggi tra il fogliame.

Invece, inopportuno non è ricordare che allo Shakespeare per lungo tratto venne negato o contestato il pregio dell'arte; e che tale giudizio fu quello generale dei suoi stessi contemporanei, perché ormai si sa che cosa si debba pensare delle parole in sua lode che s'incontrano nei libri del tempo suo, le quali, diligentemente rintracciate e raccolte dagli eruditi, erano state piú o meno deliberatamente fraintese e interpretate al rovescio del loro schietto senso, che era di benevolo compatimento e di condiscendente elogio per un poeta di arte popolare, a un dipresso quale ora si userebbe per un brioso e piacente scrittore di romanzi d'avventure. Tradotto in diverso stile, in un diverso tempo, questo giudizio riapparve nei famosi detti del Voltaire, varianti d'intonazione secondo l'umore, sul *barbare aimable*, sul *fou séduisant*, sul *sauvage ivre*, e simili. I quali non hanno, come si crede, perso il loro potere, segnatamente in Francia, dove anche di recente (1914) un signor Pellissier li ha gonfiati in un grosso volume, mettente capo alla conchiusione che l'opera shakespeariana, « *malgré tant de beautés admirables, est, à tout prendre, un immense fouillis* », e che sembra di solito « *celle d'un écolier, d'un écolier génial, qui, n'ayant ni expérience, ni mésure, ni tact, gaspille prématurement son génie*

abortif »; e (quel che ha maggior peso) perfino un dotto storico della letteratura inglese, il Jusserand, trattando con grande erudizione dello Shakespeare, lo presenta come « *un fidéle serviteur* » del suo pubblico di teatro, e parla dei suoi « *défauts énormes* ». Lo Chateaubriand, nel suo saggio del 1801, volterizzando per sua parte, gli attribuiva « *le génie* » e gli negava « *l'art* », l'osservanza delle « *règles* » e dei « *genres* », che sono « *nés de la nature même* »; ma piú tardi bene riconosceva di aver avuto il torto di « *mésurer Shakespeare avec la lunette classique* »: e con ciò metteva il dito sull'errore fondamentale di quella critica, di giudicare l'opera d'arte non con ragioni intrinseche, ma con altre e diverse opere d'arte, assunte a modelli. Questo stesso errore si è rinnovato anche quando si è presa a modello non piú la tragedia francese, ma l'arte realistica del romanzo e del dramma moderni; di che principale documento è il libro del Tolstoi, nel quale, a ogni parola e gesto dei personaggi shakespeariani, si grida che non è cosí che parlano gli uomini, gli uomini cioè che sono poi non l'uomo in universale, ma i personaggi dei romanzi del Tolstoi, assai piú affini del resto ai personaggi shakespeariani che non pensasse il loro grande ma poco ragionevole e punto critico autore. Il Tolstoi giunge a preferire, al *Re Lear* dello Shakespeare, il popolare e impoetico dramma di *Re Lear*, perché vi trova maggiore logica nell'andamento dei casi; e preferisce cosí il fatterello prosaico alla sublime poesia.

Forma attenuata di codesti giudizî sulla mancanza di arte nello Shakespeare è la teoria propugnata, meglio che da altri, dal Rümelin, che i caratteri in lui valgono di gran lunga piú delle favole o azioni, le quali sarebbero sconnesse, saltuarie, contradittorie, senza necessità né verisimiglianza; che egli lavorava scena per scena, senza curarsi o senz'aver la forza di tener d'occhio il precedente

e il seguente; che gli stessi personaggi non rispettano la verità dialogica e drammatica nel tono del loro parlare, che è costantemente focoso, immaginoso, splendente; e, insomma, si potrebbe dire, ch'egli compose una bella musica sopra libretti piú o meno sgangherati. Ora, se questa teoria mirasse ed asserire, sia pure con enfasi ed esagerazione, che in un'opera di poesia la materialità della favola, del tessuto dei fatti, non conta, e quel che solo vale è l'anima che vi circola dentro, cosí come in una pittura non è la materialità delle cose effigiate (che i pittori e i critici di pittura chiamano « elemento letterario », ossia, per sé preso, estraneo e senza importanza), ma il ritmo delle linee e dei colori; sarebbe giusta, almeno come reazione. Il Coleridge aveva già notato, nei drammi shakespeariani, l'indipendenza dell'interesse drammatico dall'intreccio e dalla qualità della favola, che era attinta alle materie piú comuni e piú note. Senonché l'intenzione, con la quale quella teoria fu escogitata dal Rümelin ed è di solito sostenuta, mira invece a stabilire un dualismo, una contradizione, nell'arte dello Shakespeare, che sarebbe poeta « forte » in un'attitudine dell'ingegno, e « debole » in un'altra, entrambe pur « necessarie » a produrre opera perfetta. E bisogna, dunque, ricusare fermamente l'ammissione di tale dualismo e contradizione inesistente, perché la distinzione di caratteri ed azioni, di stile del dialogo e stile dell'opera, è arbitraria, scolastica, rettorica; e nello Shakespeare c'è un unico fiume poetico, le cui onde non si possono né differenziare né contrapporre come caratteri ed azioni, discorsi e dialoghi, e simili. Tanto vero che delle pretese contradizioni, e dei salti e delle inverisimiglianze, non ci si avvede se non a mente fredda, cioè quando si esce fuori della condizione poetica dello spirito e si prende a esaminare il già letto come il resoconto di un fatto accaduto. Né piú ammissibile è la taccia data al favellare dei personaggi

shakespeariani, il quale è perfettamente consono alla natura di quei poemi, onde sulla bocca di Macbeth e di lady Macbeth e di Otello e di Lear sorgono vere e proprie liriche, che sono non interruzioni e stonature nel dramma, ma movimenti ed innalzamenti del dramma stesso, non sovrapposizione di una vita ad un'altra vita, ma l'effondersi di quella vita, che è nel motivo centrale. Le tante volte censurate arguzie e concettosità ed equivoci del *Romeo e Giulietta* si spiegano, almeno per la piú parte, in modo naturale col carattere di quel dramma, con la commedia che antecede e colora di sé quella tragedia, e che si adorna del linguaggio galante e di moda.

Con ciò non si vuol negare che, nei drammi dello Shakespeare, s'incontrino (oltre gli errori storici, cronologici e geografici, indifferenti alla poesia ma non necessarî e perciò evitandi ed evitabili) parole e motti, e talora intere scene, che non si giustificano se non per bisogni teatrali, e che, del resto, non sappiamo in quanta parte avessero il suo assenso e in quanta siano semplice effetto della tradizione assai torbida, con la quale si è formato e ci è giunto il testo delle sue opere. E non si vuol negare nemmeno che egli cadesse in piccole sviste e contradizioni, e che, forse, era, in genere, negligente. Ma giova, in ogni caso, intendere e tener presente la radice psicologica di siffatta negligenza, che è in quella sorta d'indifferenza e di sprezzatura, che, nel compiere ampî e poderosi lavori, si forma verso il facile perfezionamento di certi particolari. Un grande spirito, che allo Shakespeare somiglia cosí nel modo pieno ed aspro di sentir la vita come nelle vicende che toccarono alla sua opera e alla sua fama, Giambattista Vico, trascorrente anche lui in frequenti sviste ed errori di particolari, teneva per fermo: che « la diligenza deve perdersi in argomenti che hanno della grandezza, perché essa è una minuta e, perché minuta, anco tarda virtú »; e riven-

dicava apertamente il diritto della concitazione e dell'eroico furore, insofferente d'indugi nel piccolo e secondario.

Come il Vico era nonpertanto accuratissimo nell'essenziale e non risparmiava le più insistenti meditazioni per approfondire i suoi concetti, così è impossibile pensare che lo Shakespeare non desse ai suoi drammi la maggiore e migliore parte di sé, che non fosse di continuo teso nella osservazione, nella riflessione, nella comparazione, nello scrutare il proprio sentire e cercarne e pesarne le espressioni, nel raccogliere e vagliare le impressioni del pubblico e dei suoi colleghi nell'arte, nello studiare, insomma, l'arte sua. La precisione, la finezza, le gradazioni, le sfumature delle sue rappresentazioni sono di ciò diretto e irrefragabile documento. A lui viene per solito, anche dai suoi estimatori, negato il senso della classicità, secondo una parziale e vieta idea del classico, fatto consistere in certe regolarità esteriori; ma classico egli era, perché forza sicura di sé, che non si sforza, non va innanzi a scosse e parossismi, che porta con sé la propria moderazione e serenità; e altresì possedeva gusto, il gusto proprio del genio, commisurato al genio, perché genio senza gusto è astrazione di trattatisti. I varî luoghi nei quali gli accade, per incidente, di teorizzare sull'arte provano, che egli aveva meditato a fondo anche sull'attività che esercitava. In alcuni celebri versi del *Sogno*, fa a dire a Teseo che « l'occhio del poeta, rotante in bel delirio, scorre dal cielo alla terra, dalla terra al cielo; e, come l'immaginazione corporifica le forme di cose sconosciute, così la penna del poeta le converte in figure e dà a un aereo niente una dimora e un nome »; e che « la forte immaginazione, se è commossa da alcuna gioia, concepisce alcun apportatore di gioia, e se nella notte immagina alcun timore, con gran facilità cangia un cespuglio in una belva »: cioè egli si dimostra consapevole della virtù creativa della poesia, che si origina dagli affetti,

e li converte in figure, nelle quali chiude l'aereo sentimento. Ma, in un altro e non men celebre luogo dell'*Amleto* batte sull'altro aspetto della creazione artistica, sulla universalità, e perciò sulla calma ed armonia; perché quel che Amleto soprattutto raccomanda, nel suo colloquio coi commedianti, è la « moderazione » e di « serbare nel torrente stesso e tempesta, e si potrebbe dire, turbine della passione, una temperanza, che le dia morbidezza ». Recare lo Shakespeare a rappresentante dell'arte di sfogo furente e scompigliato, come si è fatto piú volte, è proprio dir il contrario del vero; e in tal riguardo giova leggere i drammaturghi suoi contemporanei per misurare la differenza, anzi l'abisso. Nella famosa *Tragedia spagnuola* del Kyd v'ha una scena (forse dovuta ad altra mano) in cui Hieronimo chiede a un pittore che gli dipinga l'assassinio del proprio figliuolo, e grida: « Qui voi potete mostrar la passione, qui voi potete mostrar la passione!... Fammi maledire, fammi delirare, fammi piangere, fammi pazzo, fammi sano di nuovo, fammi maledir l'inferno, invocare il cielo, ed infine lasciami in delirio, e cosí via »; e, preso poi dal dubbio, interroga ansante: « Si può far questo? », e il pittore gli risponde: « Sí, signore ». Questo schema non era quello dell'arte dello Shakespeare, che non avrebbe potuto rispondere col sí, ma con un sí e no insieme.

L'arte sua non era, dunque, difettosa o viziata in nessun punto del proprio carattere costitutivo, quantunque certamente nella vasta produzione che va sotto il suo nome, s'incontrino, com'è ovvio, opere deboli e parti deboli di opere. Lavori giovanili, come le *Pene d'amor perduto*, i *Due gentiluomini*, la *Commedia degli equivoci*, non sono notevoli se non per certa disinvoltura e grazia, e recano le tracce del suo spirito profondo solo in alcuni luoghi. I « drammi storici », per la ragione già assegnata, restano frammentarî e non si arrotondano in poemi animati da

unico soffio di passione; e taluni, segnatamente la prima parte dell'*Enrico VI*, tengono dell'arido e aneddoticamente scucito; altri, come l'*Enrico IV* e l'*Enrico V*, lasciano trasparire intenti di edificazione patriottica, e sono resi grevi da scene puramente informative; il *Coriolano*, composto, a quel che sembra, piú tardi e tratto da diversa qualità di fonti, neppur esso ha piena giustificazione interiore, riducendosi anzitutto a uno studio di caratteri; il *Timone* (posto che gli appartenga) è condotto meccanicamente, quantunque vi abbondino osservazioni sociali ed etiche e non vi manchi calore oratorio. Il *Cimbelino* e il *Racconto d'inverno* hanno scene leggiadrissime, ma nel loro complesso non sono opere di prim'ordine, e lo Shakespeare romanzesco e idilliaco vi appare in qualche decadenza rispetto all'autore degli anteriori drammi della stessa sorta, animati da ben altro brio. Il *Taglione* ha sentimenti e personaggi profondamente shakespeariani nel protagonista Angelo, inesorabile giustiziere, sicuro della propria incorruttibile virtú, che precipita nel peccato e nel delitto alla prima sensuale tentazione, in Claudio che vuol morire e non vuol morire, e nel già ricordato Berardino; ma, invece di comporsi in un dramma sarcastico-doloroso-orrendo, oscilla tra il tragico e il comico, con lieto fine, e non persuade che debba svolgersi e concludersi cosí. C'è del composito nella struttura del mirabile *Mercante di Venezia*; e alcune scene del *Troilo e Cressida*, come i discorsi di Ulisse e quelli a contrasto di Ettore e Troilo, sembrano eco o addirittura pezzi di drammi storici, trasportati in una commedia d'intonazione ironica. Anche nelle maggiori tragedie qualcosa si può appuntare: nel *Re Lear* non soddisfano appieno le avventure di Gloucester e dei suoi figli, inserite su quelle di Lear e delle sue figlie, sia perché introducono un elemento troppo realistico nel fiabesco del dramma, sia perché foggiano un multilatere parallelismo (assai ammirato

da un critico italiano, che si è provato a ridurre la composizione di *Re Lear* a schema di configurazione geometrica), la cui origine fu forse in bisogni di teatrale varietà, complicazione e sospensione, piuttosto che nell'intenzione morale di dar enfasi all'orrore contro l'ingratitudine. Il pazzo, che accompagna il re, eccede talvolta in motti non tutti opportuni e significanti. Ma se l'andare sminuzzando le bellezze dei drammi shakespeariani ci è parsa cosa superflua e fastidiosa, tale per un altro verso, e per dippiú pedantesca e irriverente, ci sembra la investigazione dei difetti che in essi si notano, e che sono punti opachi, ai quali l'occhio non bada nel fulgore di tanta luce.

A un difetto costitutivo e generale della sua poesia parrebbe richiamare un altro giudizio, anche molto divulgato, che trova, nella poesia shakespeariana, un limite o barriera, un'angustia, se anche un'ampia e ricca angustia. Di questo giudizio giova discernere due forme, la prima delle quali potrebbe essere rappresentata dagli epigrammi del Platen, che, riconoscendo la potenza dello Shakespeare a commuovere i cuori e la forza dei suoi caratteri, diceva che « tanta verità è un dono fatale », e che lo Shakespeare disegna cosí incisivo sol perché non sa velare le sue forme con la grazia e la beltà, e se ne rimane stupito anche davanti a quel che è penoso, considerandolo come bello, ed infine consentiva nell'ammirazione per le figure comiche di lui, per Falstaff e per Shylock, « coppia impareggiabile », ma gli negava la vera tragicità, la quale « deve aprire le piú profonde ferite e di nuovo sanarle ». La seconda forma è la piú comune, e può esserne recato a rappresentante il Mazzini, che diceva lo Shakespeare poeta del reale e non dell'ideale, dell'individuo isolato e non della società, non dominato dal concetto del dovere e della responsabilità verso gli altri uomini e verso la politica e la storia, voce ancora del medioevo e non ancora dei

tempi moderni, dei quali iniziatore nella drammatica dovrebbe considerarsi invece lo Schiller, poeta dell'umanità e della Provvidenza. Anche il libro dello Harris termina con una serie di restrizioni: che lo Shakespeare non era né filosofo né saggio; che non ideò mai un personaggio contrastante e combattente coi proprî tempi; che ebbe sol vago sentore degli spiriti dai quali, in ogni epoca della storia, l'umanità viene condotta a nuovi e piú alti ideali; che non poteva comprendere un Cristo o un Maometto; che, invece di studiarlo, beffò il puritanismo con l'effetto di restare chiuso nella Rinascenza, e che perciò, nonostante l'*Amleto*, non appartiene al mondo moderno; che il meglio di un Wordsworth o di un Turghenieff è fuori di lui; e via dicendo. Tutte cose che si possono di buon grado ammettere, e forse valere anche a infrenare espressioni iperboliche e superlative, com'è quella del Coleridge, che lo Shakespeare fosse *anér myriónous*, uomo dalle miriadi di menti (sebbene anche codesta delle miriadi di menti possa sembrare un'amplissima angustia, se le miriadi sono pur numero finito!). Lo Shakespeare non poté vagheggiare né l'ideale della Bellezza che visitava l'anima dello scontroso ed irsuto Platen, né gl'ideali umanitarî e sociali degli Schiller o dei Turghenieff. Ma di ciò non aveva alcun bisogno per attingere l'infinito, che ogni poeta attinge, pervenendo da qualsiasi punto della periferia al centro del circolo; e perciò nessun poeta, quale che sia la storicità tra cui nasce e da cui è limitato, è mai poeta solamente di un'epoca storica; e lo Shakespeare, formatosi nella Rinascenza, la supera, non già con la sua personalità pratica, ma, per l'appunto, con la sua poesia. Non rimane, dunque, a codesti limitatori se non manifestare la loro insoddisfazione verso la poesia stessa, sempre illimitata-limitata: il che mi par che accadesse all'Emerson, quando lamentava che lo Shakespeare (nella buona compagnia, per altro, di Omero

e di Dante) « avesse riposato nella bellezza delle cose, e non mai fatto il passo che sembrava inevitabile a un tal genio, di indagare la virtú che risiede nei simboli », e avesse convertito « gli elementi che aspettavano il suo comando » in un divertimento, e fornito « mezze verità da mezzi uomini »: laddove la verità intera per uomini interi non potrebbe esser data se non da un personaggio, che il mondo ancora aspetta, e che all'Emerson sembrava assai attraente e che ad altri sembrerà forse cosí poco amabile come un possibile Anticristo: da un personaggio, che egli denominava il « poeta-prete ».

V

La critica shakespeariana.

La critica sullo Shakespeare ha, come ogni critica, seguito ed espresso i progressi e le vicende della filosofia dell'arte o Estetica, ed è stata debole e forte, profonda e superficiale, sennata o bislacca, secondo le dottrine che vi si sono attuate. Anzi, per questo riguardo, la storia di essa sarebbe un'eccellente illustrazione alla storia dell'Estetica, perché la fama dello Shakespeare si venne affermando con l'affermarsi di questa scienza, col suo liberarsi da concetti e norme estrinseche, e penetrare nell'intimo e proprio del suo oggetto, e a sua volta stimolò a tale approfondimento, porgendo alla commozione e all'ammirazione un mondo poetico, nell'apparenza almeno assai diverso da quello che fin allora valeva come perfetto ed unico esemplare. Ma poiché il nostro occhio è rivolto ora allo Shakespeare e non all'Estetica ci fermeremo solo sopra alcuni punti di questa critica, per meglio assodare, con una riprova indiretta, il giudizio espresso di sopra, per far avvertire alcuni ostacoli nei quali lo studioso dello Shakespeare s'imbatte nella letteratura critica relativa, e per rendere evitabili, col descriverli e definirli, alcuni piú comuni sviamenti.

Tra i quali è da porre (e non nella sede della critica ma nell'atrio e alle porte) quella che si potrebbe chiamare

la critica esclamativa, onde invece di procurar d'intendere un poeta nel suo particolare, nel suo finito-infinito, lo si sommerge sotto la pioggia degli aggettivi superlativi, che è ciò che scrittori soprattutto inglesi usano per lo Shakespeare (e, bisogna dire, gl'italiani non usano nemmeno per Dante). Esempio spiccato, tra gl'innumerevoli, di questo vezzo può essere il libretto dello Swinburne, dal quale si apprende che « meglio sarebbe pel mondo perdere tutti gli altri suoi libri che non i drammi shakespeariani »; che lo Shakespeare è « il supremo creatore di uomini »; che è « solo », e potrebbe tutt'al piú prendere « Omero alla destra e Dante alla sinistra »; e, poi circa i singoli drammi, che la trilogia degli *Enrico IV-V* basta a mostrare che egli è « il piú gran drammaturgo del mondo », che il *Sogno* « è fuori e sopra di ogni possibile o immaginabile critica », che il *Racconto d'inverno* è « unico tra i poemi come Shakespeare tra gli uomini »; e via gonfiando le gote per trovare iperboli, le quali, perfino esse, si dimostrano impari alla iperbolica richiesta. Talvolta queste esclamazioni non isfiorano soltanto il ridicolo, ma vi cascano di piombo, com'è il caso del Carlyle, il quale rimaneva perplesso innanzi all'ipotetico dilemma, se convenisse all'Inghilterra cedere piuttosto « l'Impero delle Indie o Shakespeare ». Piú generoso, Victor Hugo, ammiratore dell'Oceano, aveva costituito la serie degli *hommes-océans*, nella quale collocava il tragico di Albione insieme con Eschilo, Dante, Michelangelo, Isaia e Giovenale.

Affine a codesta critica senza critica, che s'introduce anche in lavori per altre parti pregevoli, affine ad essa, ma assai meglio giustificabile perché, se non dà l'intelligenza, si sforza almeno di rendere, quasi per traduzione poetica, l'impressione sintetica dell'arte shakespeariana e la fisonomia delle sue varie opere, è quella immaginifica, che descrive le opere dello Shakespeare mercé paesaggi e altre

sorta di quadri, come già si piacquero di fare lo Herder e altri scrittori dello *Sturm und Drang*, e poi talora il Coleridge e piú spesso lo Hazlitt, e come può essere esemplificato da una pagina di una signorina Florence O' Brien, sul *Re Lear*, che è trascritta in quasi tutti i libri che discorrono di questa tragedia. Comincia: « Questo dramma somiglia una notte d'uragano: la prima scena è come un selvaggio tramonto di sole, grandioso e terribile, con folate di vento e brontolii di tuoni, che annunziano l'uragano imminente: poi viene una furiosa tempesta di delirio e follia, attraverso cui vediamo cupamente le mostruose e innaturali figure di Gonerilla e Regana »; eccetera. Il pericolo di siffatte variazioni poetiche sta nel sovrapporre un'arte a un'altra, e, a furia di sforzarsi a renderne l'effetto, sviare o distrarre dalle genuine fattezze di quella che si ha dinanzi, e che si tratta di gustare e intendere.

Sorvoliamo sulla critica biografico-estetica, che è stata già a sufficienza illustrata nel suo errore fondamentale e negli arbitrarî giudizi coi quali conturba insieme e la critica d'arte e la biografia; e sorvoliamo anche sulla critica estetica dei filologi, i quali, condensando la mera filologia, immaginano d'interpetrare e giudicare la poesia, e dopo enormi fatiche di preparazione, dicono inezie. Per essa, dovendo altresí restringermi a recare un esempio solo, sceglierei all'uopo l'introduzione del Furnivall al *Leopold Shakespeare*, che non intendo perché venga tanto elogiata e riverita. Il Furnivall, quando non si perde anche lui in esclamativi e in tentativi poetici (« chi potrebbe dire abbastanza di Falstaff? »; « chi potrebbe non amare Percy? »; « la contessa madre, in *Tutto è bene*, somiglia una delle vecchie signore di Tiziano »; ecc.), si trastulla a stabilire legami tra i drammi, riponendoli nelle situazioni, nei caratteri, nelle azioni e in altre cose estrinsecamente e genericamente considerate; e scorge cosí

un nesso tra il *Giulio Cesare* e l'*Amleto* pel richiamo del nome di « Cesare », che si ritrova tre volte nel secondo dramma, in bocca a Orazio, a Polonio e ad Amleto, pel comparire nell'una e nell'altra di uno spettro, pel dovere che s'impose Amleto di vendicare suo padre come Antonio Cesare, per la somiglianza tra il carattere di Bruto e quello del padre di Amleto; e giunge per questa via (come il Carlyle e lo Swinburne per l'altra) al ridevole, quando, per esempio, afferma che « in certo senso Hotspur (il bollente Hotspur dell'*Enrico IV*) è Kate (ossia la ritrosa della *Bisbetica domata*), in arnese di guerra e diventato maschio »! Né ci attarderemo sulla critica rettorica che procede col concetto dei « generi », e che, dopo avere dapprima respinto lo Shakespeare perché non osservante del genere (critica francese), e poi conciliatolo col genere inteso secondo la poetica aristotelica benintesa (Lessing), e preso a lodarlo come « il genio del dramma », l'« Omero del genere drammatico » (Gervinus), ancora sta a cercare il « proprio e singolare » di lui nella « trattazione » del « dramma »: cosa che non si troverà mai, perché nel mondo della poesia non esiste il « genere drammatico », ma sempre e unicamente la « poesia ». Ormai codeste dei generi letterarî sono piuttosto tracce di abitudini del passato che abitudini vive del presente, e sopravvivono piuttosto nelle parole e formole, pigramente ripetute, che nella sostanza efficiente. Certo non senza meraviglia accade di vedere che ci è ancora chi esamina i cosiddetti « drammi storici », comparandoli perché « storici » coi libri di storia, e biasima il poeta per non aver dato a Cesare nel *Giulio Cesare* la parte che gli compete, citando in proposito (come fa il Brandes) le storie del Mommsen e del Boissier. E ci sono ancora i fossili, che discutono, come nel Settecento, sulla verisimiglianza, sulle incongruenze e moltiplicità d'intrecci, sulla convenevolezza o sconvenevolezza dei carat-

teri, sulle espressioni rozze, sulle regole drammatiche osservate o non osservate dallo Shakespeare.

Alla critica tedesca del periodo speculativo, alle vaste monografie che essa compose sullo Shakespeare, è da riconoscere il merito di aver tentato di ricercare e determinare l'anima della poesia shakespeariana; senza dire che essa ritiene l'altro generale merito, comune pur ai libri piú sbagliati e grevi della letteratura scientifica tedesca, di far sentire l'esistenza dei problemi non ancora schiariti, laddove altri piú agili libri di piú eloquenti letterature errano forse meno, ma anche sono assai meno fecondi di quei pensieri che sorgono per ripercussione o per reazione. Sfortunatamente, quell'anima essa la immaginò e ripose, con flagrante offesa di ogni senso poetico, in una sorta di lezione filosofica, morale, politica e storica, sulla quale lo Shakespeare avrebbe intessuto i suoi drammi, e non solo dimenticò la poesia per la didascalica, e adeguò e innalzò allo stesso grado le opere shakespeariane piú varie per qualità e piú diseguali per pregio, ma anche, poiché quella didascalica non sussisteva, la venne foggiando di suo capo, a furia di sottigliezze, mercé una sorta di esegesi allegorica. Negli Ulrici, nei Gervinus, nei Kreyssig, nei Vischer e in altrettali, si leggerà con meraviglia, che nel *Riccardo II* (per prendere un dramma storico) lo Shakespeare volle fornire « una immortale dottrina sulla regalità per diritto divino e sulla sua intangibilità », e in pari tempo ammonire che a un re non vale questa coscienza del diritto, se egli non la sussidia con la forza respingente la forza; e quasi profeticamente antevide che la Germania avrebbe avuto bisogno di tale lezione pel suo romantico re, Federico Guglielmo IV di Prussia! O (per passare a un dramma fantastico) che nella *Tempesta*, il poeta volle dir la sua sulla grande questione, contemporanea del suo e nostro tempo, circa il diritto europeo del colonizzamento e circa

la necessità di assoggettare e trattare con la frusta e col ferro gl'indigeni selvaggi, fuori di ogni ubbia di fallace sentimentalismo. Ed infine (per togliere un ultimo esempio dalle grandi tragedie), che l'idea dell'*Otello* è nel fato che colpisce i matrimonî disuguali, tra persone di diversa razza o di diversa condizione sociale o di diversa età: e che Desdemona meritò la sua crudele sorte, perché sopra lei pesavano colpe da espiare, e aveva disubbidito al vecchio genitore, era stata pur troppo imprudente nel patrocinare con soverchio calore la causa di Cassio, e assai negligente e sbadata nel custodire il famoso fazzoletto, che si lasciò cascare ai piedi! Al che non c'è da rispondere altrimenti che con la barzelletta, uscita dalla penna del Rümelin innanzi a siffatte incredibili interpretazioni delle catastrofi shakespeariane: che codesta « giustizia drammatica », cara agli estetici tedeschi, « somiglia di tutto punto al sanguinario codice di Dracone, il quale per ogni fallo conosceva unica pena la morte ».

Le violenze fatte, con tal metodo, alla coscienza estetica non si contano. Il Gervinus, il quale professava la « ferma sua credenza nella infallibilità dello Shakespeare in cose morali, piú ancora che nella sua mancanza di difetti estetici », si sdegna contro i lettori disposti a trovar dura e crudele la ripulsa che il principe Enrico, salito al trono, dà al suo vecchio amico e compagno di celie Falstaff; e dice gravemente che ciò prova che i lettori moderni « stanno assai disotto per nobiltà e per etico rigore al principe Enrico e allo Shakespeare »: laddove è evidente che i poveri lettori hanno ragione, perché qui si ha da fare con immagini di poesia e non già con atti pratici e morali, e sentono giustamente che lo Shakespeare, in questo caso, obbedí in certo modo a fini extrartistici, a una moralità volgare. E poiché Falstaff riesce simpatico a ogni lettore, e antipatico non osa dirlo neppur esso il Gervinus, costui

va accattando spiegazioni lecite di quell'attrattiva illecita, e ne trova tre: la perfezione artistica della rappresentazione, la perfezione logica del tipo, e il contrasto tra la voglia di godere che sempre stimola Falstaff, e la vecchiaia e la pancia, che lo rendono impacciato o impotente, il che starebbe, secondo lui, a placare o a mitigare il rigorismo etico; laddove l'unica ed ovvia spiegazione dell'attrattiva simpatica è la simpatia che il poeta stesso provò per quella forza umana, a suo modo geniale. Similmente quello che a noi è parso errore di composizione, la storia del Gloucester e dei suoi figli che forma parallelismo con quella di Lear, è esaltata come una meraviglia dai predetti professori, perché, a detta dell'Ulrici, al poeta importava inculcare che « la corruttela morale non è solo un caso singolo, ma si estende alle più nobili famiglie, rappresentanti delle altre tutte », e, a non diverso detto del Vischer, che allo Shakespeare, « il quale intendeva dimostrare che, se l'empietà si spande generalmente, la società diventa impossibile, e il mondo traballa, un caso solo non bastava, e doveva accumulare perciò i più terrificanti accordi ». Unanimi sono poi tutti codesti professori nel respingere indignati l'interpretazione delle parole: « Ei non ha figli! », esclamate da Macduff nell'apprendere che Macbeth gli ha fatto trucidare la moglie e il figlioletto, — quali le intende il lettore ingenuo, che cioè Macduff esprima la rabbia di non potersi vendicare con parità di misura su Macbeth, uccidendogli i figli: perché, dicono essi, la cosa sarebbe indegna di un uomo onesto e giusto come Macduff. Quasi che gli uomini onesti e giusti non siano, come gli altri, soggetti agl'impeti dell'ira e capaci di accecamenti almeno istantanei; quasi che allo stesso padre Cristoforo manzoniano non sfolgorassero talvolta « con vivacità repentina » gli occhi che per lo più teneva chinati a terra, come (dice il suo autore) due cavalli bizzarri, condotti da

un cocchiere col quale sanno di non poterla vincere, pure fanno di tempo in tempo qualche sgambetto, che scontan subito con una buona tirata di morso. Che è proprio quel che accade in Macduff, il quale, subito dopo, alla parola di Malcolm: « Ragiona la cosa da uomo! », risponde, ripigliandosi: « Farò cosí, ma io debbo anche sentire come un uomo ». E lasciando la psicologia e restando nella poesia, quella selvaggia esclamazione di Macduff è la sola che possa esprimere il suo strazio, nel *climax* che le battute del dialogo hanno preparato; e se anche lo Shakespeare in persona venisse a dichiararci la sua propria intenzione, conforme alla moralistica ed insulsa interpretazione dei signori professori, egli avrebbe torto, e chi gli darebbe torto sarebbe piú di lui in accordo col genio di lui, che era tale solo a patto di coincidere con la logica della poesia.

Ci sarebbe da riempire un grosso volume per catalogare tutte codeste storture della critica shakespeariana filosofante o moralizzante, se non ci fosse la fondata speranza che, mostrato l'assurdo del principio, ognuno si trovi in grado di riconoscere le derivazioni e le infiltrazioni. Ma un'intera serie di volumi occorrerebbe per catalogare tutti gli assurdi di un'altra forma di critica shakespeariana, la quale, diversamente dalla precedente, è anche oggi in pieno fiore o vigore: la critica oggettivistica. La condizione che la favorisce è l'essere ancora poco inteso e poco messo in pratica il concetto che l'arte, ogni sorta di arte, ogni singola opera d'arte, in tanto ha efficacia in quanto s'irradia da un sentimento che ne determina e modera tutte le parti. Ciò si negava per l'innanzi di alcuni cosiddetti generi poetici, e segnatamente del drammatico; onde la falsa ma benissimo dedotta conseguenza che Giacomo Leopardi traeva, essere quello l'infimo e il meno nobile dei generi, perché il piú lontano ed alieno dalla forma pura che è la lirica. Dello Shakespeare in particolare si celebra-

no l' « oggettività » della rappresentazione e la perfetta « realtà » dei caratteri, viventi di vita propria e indipendente: cose che possono pur dirsi per modo di dire, ma che non bisogna prender in senso proprio, scordando che sono metafore; perché, quando si stende la mano su quei caratteri, che sono nient'altro che immagini del sentire del poeta, e si vuole afferrarne il corpo, se non accade proprio una « esplosione » (come allorché Fausto si gettò sul fantasma di Elena), certo quelle figure, nell'attimo stesso, si sformano, si sbrindellano, dileguano agli sguardi. E, al luogo di esse, sorgono allora le infinite e insolubili questioni intorno al modo d'intenderne o di ristabilirne la saldezza e la coerenza: spaventose fra tutte, quelle che compongono, e di cui ogni giorno si accresce, la cosiddetta *Hamlet-Litteratur*, la letteratura amletiana. Intorno ai « personaggi shakespeariani », distaccati dal centro generatore del dramma e trasferiti come persone di carne ed ossa in un preteso campo oggettivo, si accalcano estranei di ogni qualità, storici, psicologi, vagheggiatori di avventure amorose, curiosi delle faccende altrui, poliziotti, criminologi, che ne investigano il carattere, le intenzioni, i pensieri, gli affetti, il temperamento, la vita precedente, le marachelle che commisero, i segreti che nascondono, le relazioni di famiglia e di società, e via discorrendo. In questa speciale disposizione, realisticamente investigante e antipoetica, c'è chi, in Amleto, vede un gaudente, chiamato a compiere impresa superiore alle proprie forze; chi uno scrupoloso, che lotta tra il comando della vendetta e la sua migliore coscienza morale, o studia di vendicarsi bensí ma senza macchiare la propria coscienza; chi un genio artistico, atto al contemplare ma inetto all'agire; chi un genialoide, inetto altresí alla creazione artistica; chi un'anima pura, chi un'anima impura e morbosa, chi un decadente, chi un psicopatico sessuale con incubi di libi-

dine e d'incesto; e c'è chi è in grado d'informarci che egli raccoglieva in sé la diversa eredità rappresentata dal padre tirannico e vizioso e cattivo marito, e dallo zio che, per contrario, aveva altezza d'animo e capacità da reggitore di Stati; e c'è perfino chi ha sospettato che quel figuro non fosse un maschio, ma una femmina, una figliuola del re, camuffata da maschio, e per questo e non per altro respingente la bella Ofelia e cercante in cambio Orazio, del quale era segretamente innamorata. E Ofelia, che era ella mai? Una innocentina, o non piuttosto una civettuola e maliziosa damina di corte? e non aveva anch'essa un segreto, che spiega le strane relazioni di Amleto con lei? Un ricercatore inglese è pervenuto alla conclusione che Ofelia non era casta, e aveva partorito un bambino, e per giunta un bambino del quale Amleto non era il padre, e che per questo il principe le consigliava il monastero, per questo il prete esitava a dare al corpo di lei sepoltura cristiana. Il fratello di Ofelia, Laerte, aveva dimorato a Parigi, e colà appreso i costumi francesi, e perciò (dice un tedesco) accolse con tanta prontezza il consiglio del re di far uso di spada avvelenata. Macbeth, secondo alcuni, era cosí potentemente raffrenato dall'intima coscienza, che non avrebbe mai, se non fosse stata l'istigazione della moglie, soddisfatto la sua ambizione e ucciso re Duncano; ma, secondo altri, egli da un pezzo meditava il regicidio, ed aveva lasciato in sospeso il disegno perché sperava succedere in modo legittimo, se il re fosse morto senza erede; ma, poiché Duncano ebbe deliberato di conferire al figlio il titolo di duca di Cumberland, cioè di principe della corona, ruppe gl'indugi. Lady Macbeth, a parer di molti, è una donna fredda e spietata, ma, per altri, tenera e dolce naturalmente; per alcuni, innamorata perdutamente del marito, per altri rabbiosa contro il marito, al quale, giudicandolo dalla indubbia prodezza militare, aveva dap-

prima attribuito grande animo da acquisitore di troni, e poi, scopertolo vile per umana mitezza, sensibile agli scrupoli e ai rimorsi, turbato dagli effetti dell'opera propria sino all'allucinazione e al vaneggiamento, si consuma di dispetto e muore di crepacuore per la caduta del suo sospirato ideale del perfetto delinquente. Otello è stato da alcuni identificato con un mauritano, un berbero, un moresco, e da altri addirittura con un negro bestiale, dal ribollente sangue africano. Jago, di solito, è caratterizzato amorale e machiavellico, vero italiano; ma, da altri, stimato degno del nome di « onesto Jago », perché buono, amabile, servizievole in tutte le cose in cui non fosse in giuoco l'interesse della sua personale ambizione. Desdemona da alcuni è tenuta moglie desiderabile (altri, invece, sposerebbe Cordelia od Ofelia, ed altri, Imogene od Ermione, ed altri la monaca Isabella, ed altri, infine, preferirebbe Porzia come « ideale della donna » e della « perfetta moglie »!); ma anche in tal riguardo c'è chi ha letto le ascose tendenze di Desdemona e non ha dubitato di definirla una « virtuale cortigiana ». E poi: quale era la distanza di età tra Otello e Desdemona? ed aveva Otello viste le cose mirabili di paesi lontani, delle quali parla, o le aveva immaginate, o gli erano state raccontate? e non forse aveva realmente goduto la moglie di Jago, il che spiegherebbe i riguardi coi quali trattava il marito? Bruto passava fino a poco tempo fa per un idealista tormentato; ma più accurate investigazioni lo hanno di recente svelato come ipocrita alla puritana, che a forza di replicate menzogne finisce col credere esso stesso ai nobili motivi che reca sulla bocca; senonché le cose gli van male e riceve in ultimo il meritato castigo. Di Falstaff, si è scoperta l'origine religiosa: era un lollardo, e perciò un rassegnato eudemonista, che, convinto della nullità del mondo e della inutilità della vita, vive di minuto in minuto, e non è già

bugiardo e vantatore, ma fantasioso, e non è vile se non in apparenza, ed è piú propriamente un opportunista. — Queste e moltissime altre e non meno strane cose si leggono nei volumi, opuscoli ed articoli, che ogni anno vengono fuori sui personaggi dei drammi shakespeariani; e l'effetto di consimili discussioni, anche di quelle che sono condotte con miglior senno, non è mai di schiarire o determinare cosa alcuna, ma anzi di abbuiare quello che si mostrava in luce di evidenza e non dava luogo a difficoltà, e di rendere incerto quello che era nettamente determinato; facendo dippiú sorgere il dubbio che lo Shakespeare fosse così mal destro scrittore da non saper rappresentare le proprie concezioni né esprimere i proprî pensieri. Senonché, quando non ci si lascia impigliare in quei fittizî problemi, dei quali si è indicato il *proton pseudos*, quando li si discaccia con risolutezza dalla mente, e si leggono o rileggono senz'altro i drammi shakespeariani, tutto rimane o ritorna chiaro, tutto ciò che (com'è naturale) doveva esser chiaro nell'opera di poesia, ai fini della poesia; e, secondo che già ai tempi suoi notava il Grillparzer, quello stesso Amleto, che il Goethe si dié tanta fatica per dedurre ed esplicare psicologicamente, e sul quale hanno tanto sudato piú centinaia d'interpreti, « è compreso nel modo piú agevole dal sarto o dal calzolaio che siede nel lubbione e che apprende il complesso del dramma elevando al grado di esso il grado del proprio sentire ». Da ciò anche l'altra conseguenza, che, dopo tante enfatiche lodi date allo Shakespeare di portentosa fedeltà alla realtà e alla natura, per cavarsi fuori dagli impacci messi dai critici si è volentieri cominciato ad affermare che lo Shakespeare è bensí gran poeta, ma che procede con metodo assai diverso da quella « fedeltà », e viola a ogni passo la « realtà », e crea caratteri e situazioni « che non si trovano in natura ». Meglio se si dicesse semplicemente che lo Shake-

speare, al pari di ogni poeta, non è verso la realtà esterna (che è poi quella che ciascuno pone e immagina a suo modo) né in accordo né in discordia, perché non ha niente da fare con essa, intento a creare una propria spirituale realtà.

Dopo queste dei critici moralizzanti e dei critici psicologici e realistici, la terza grande sventura toccata allo Shakespeare è stata il suo trasferimento, e non diremo innalzamento, a poeta germanico, e a rappresentante del germanesimo e specificamente della poesia germanica, contrapposta alla latina o neolatina. Come ciò si originasse non è difficile rintracciare, ricordando che lo Shakespeare fu considerato dai suoi contemporanei, e ancor più quando venne riscoperto nel secolo decimottavo, poeta spontaneo, rozzo, naturale, popolare, in contrapposto alla poesia colta e di scuola, nella quale del resto egli stesso aveva fatto le sue belle prove coi poemetti e coi sonetti. Quella immagine di lui come poeta di natura s'incontrò con la prima scuola della nuova letteratura tedesca, con lo *Sturm und Drang*, che coltivava il concetto del « genio »; e dall'incontro venne fuori lo Shakespeare, espressione del « genio puro e vergine, ignaro di regole e di limiti, forza irresistibile come le grandi forze della natura » (Gerstenberg). E poiché i nuovi letterati e poeti tedeschi assai lo amarono, e poiché, come si è detto, la nuova Estetica lo intese assai meglio che non facesse e non potesse fare la vecchia Poetica, invece di attribuire questa simpatia e questa migliore intelligenza alle disposizioni spirituali dei tedeschi di quel tempo e al progresso che essi allora promovevano nella vita del pensiero, le si attribuí a un'affinità e parentela, che avrebbe legato lo spirito germanico con lo spirito shakespeariano. Vero è che a questa teoria venne presto a mancare la base, perché appunto i migliori critici tedeschi, tra i quali Augusto Guglielmo Schlegel,

dimostrarono che nello Shakespeare c'era arte e regolarità quante in qualsiasi altro poeta, sebbene non fossero le stesse che in altri, ed egli non si attenesse a regole contingenti ed arbitrarie. Vero è anche che la prima divulgazione dello Shakespeare fuori della sua patria si doveva per l'appunto a un francese, al Voltaire, col suo *odi et amo*, del quale è stato sempre rilevato e biasimato il lato negativo, ma non lodato abbastanza il positivo, cioè il coraggio mentale, la freschezza d'impressioni, che quell'interessamento per lo Shakespeare, quell'ammirazione per le sublimità di lui, pure richiedevano. Ma è anche vero che la Francia rimase e rimane, per effetto della sua tradizione classicistica in letteratura e intellettualistica in filosofia, e nonostante fugaci entusiasmi, poco intendente dello Shakespeare; e anche oggi il Maeterlinck nota « *la profonde ignorance* », che colà regna, « *de l'œuvre shakespearienne* », anche presso « *les plus lettrés* »: e questo forniva l'appicco a segnar netta l'antitesi tra il « gusto germanico » e il « francese », che poi fu ampliato, senza che di ciò si porgesse giustificazione alcuna, a gusto « latino ». Gli inglesi, del resto, erano allora, nei loro libri e nei discorsi, quasi altrettanto ottusi allo Shakespeare quanto i francesi; la qual cosa avvertirono tra gli altri, e vivacemente dissero, lo Schlegel, il Tieck, il Platen e lo Heine. Senonché, presto i nuovi metodi della critica tedesca esercitarono efficacia in Inghilterra (Coleridge, Hazlitt), e parve cosí ai tedeschi che essi, conservatori della pura tradizione della razza, avessero riacceso il fuoco spento o languente presso i loro fratelli di razza, e dissipata la greve nube del gusto classicistico, francese, latino, in Inghilterra. Al merito effettivo verso la fama e la conoscenza intrinseca dello Shakespeare, e alla falsa interpretazione che di quel merito si dava riportandone l'origine a una particolare virtú della razza, si vennero aggiungendo, per ben note cagioni po-

litiche, l'orgoglio e la boria germanistica, che compié il resto. I critici moralizzanti, dei quali abbiamo toccato, furono insiememente tutti critici germanizzanti, e, ad una con l'austerità morale che scoprivano nello Shakespeare e nei suoi eroi, celebrarono la germanicità di questi personaggi e del poeta: la germanicità della poesia schietta, rude e realistica, contrapposta all'artifiziosa, fredda e schematica dei latini; la germanicità di un Enrico IV (la cui gioventú scapestrata è proprio quella del « giovane germanico », dice il Gervinus; è « il genio della stirpe germanica, con la sua incorruttibile sanità, la sua midollosa forza, la sua infinita ricchezza di profondo sentire sotto dura ed angolosa scorza, la sua umiltà da bimbo, il suo umore sprizzante », eccetera, eccetera, dice il Kreyssig), e di un Amleto (che non senza perché si faceva provenire dall'università di Wittemberga), e via via delle Cordelie e delle Ofelie, e persino dei personaggi da commedia, dei Benedick e dei Biron (quest'ultimo « un carattere di pura natura germanica », « con l'asprezza di un sassone », umoristico, alieno dalla sentimentalità e dall'affettazione, e « che perciò non si trova a posto tra le galanterie amorose della società latina », dice sempre il Gervinus). Lo Shakespeare « sta nel Pantheon della famiglia germanica dei popoli, nel santuario riccamente adorno di tutti gli dèi e demoni di questa che è la piú vigorosa, la piú capace di svolgimento, la piú diffusa di tutte le razze »: sta accanto ai Dürer e ai Rembrandt, o su di uno dei corni del Parnaso, avendo a fronte nell'altro Omero ed Eschilo, e talvolta prendendo al suo fianco Dante, germanico di razza, mentre ai suoi piedi si agita la calca impotente dei poeti dei paesi latini. Egli è, pel Carriere, l'oratore dello spirito tedesco in Inghilterra; secondo un altro, è l'ambasciatore permanente dell'Inghilterra in Germania, accreditato presso tutto il popolo tedesco. A siffatte vanterie dettero fede anche cri-

tici francesi e italiani, e talora riecheggiarono la teoria della differenza tra le due diverse arti, nordica e meridionale, romantica e classica, realistica e idealistica o astrattistica, passionale e rettorica, e tal'altra si chinarono riverenti alla superiorità della prima sulla seconda; finché, nelle recente guerra, si cangiò rapidamente stile, ma non già presupposti mentali, e da francesi ed italiani venne vilipesa e sbeffeggiata la rozza e violenta poesia germanica, e lo stesso Shakespeare non ebbe, nei paesi latini, pel suo centenario (che ricorse nel secondo anno di guerra) *une bonne presse*. Ma, parlando di cose serie, non par che si possa negare, circa la derivazione storica dello Shakespeare, che essa sia da riportare alla Rinascenza, la quale ben si ammette che fosse un moto spirituale precipuamente italiano; e che dall'Italia vennero allo Shakespeare non solo parecchie delle sue materie e delle sue forme, ma, quel ch'è piú, molti concetti costitutivi della sua visione del reale, e gli venne inoltre la disciplina letteraria, alla quale, come tutti gli scrittori inglesi del suo tempo, si sottomise. Pure, si pensi quel che piace circa la derivazione storica della materia poetica dello Shakespeare e della sua educazione letteraria: il punto essenziale è, che la poesia ha origine solo in sé stessa e non già dal di fuori, dalla nazione, dalla razza o da altro; e che perciò le divisioni e contrapposizioni in poesia germanica e latina e in altrettali diadi foggiate secondo criterî materiali, è priva di qualsiasi fondamento; e che lo Shakespeare non può essere poeta germanico per la semplice ragione che egli, in quanto poeta, è nient'altro che poeta, e obbedisce non alle leggi della sua gente, alla *lex salica, wisigothica, langobardica, anglica* o altra *barbarorum*, — e nemmeno alla *romana*, — ma alla sola ed universalmente umana *lex poetica*.

Che poi, attraverso tutti questi ed altri errori, e per effetto di essi, una piú profonda e meglio determinata in-

telligenza dello Shakespeare si sia venuta formando e crescendo, è cosa che tanto ammettiamo come indubitabile ed ovvia, da sottintenderla, perché cosí accade in ogni cerchia di pensieri, cosí nella storia e critica letteraria in genere, e cosí nella storia e critica particolare dello Shakespeare. Ma il nostro intento, come si è dichiarato, non era di dar la storia di questa critica, sibbene di trascegliere quei punti di essa che conveniva chiarire per confermare il giudizio di sopra proposto e difeso. Se le posizioni errate della critica giovano per contrarietà a svegliare concetti veri su quel poeta, altre non errate conducono ad essi direttamente; e, oltre le vecchie pagine, che si leggono sempre con frutto (sebbene rivolte a problemi di altri tempi), come son quelle dello Herder, del Goethe, dello Schlegel, del Coleridge, del Manzoni, anche oggi nel Dowden, nel Bradley, nel Raleigh lo studioso troverà coloro coi quali gli piacerà pensare (e prender le mosse per seguitare a pensare per suo conto) intorno alle ragioni della grande poesia shakespeariana.

VI

Lo Shakespeare e noi.

Lo Shakespeare (e il medesimo si deve affermare di ogni opera individuale) ebbe una storia, ma non l'ha piú. Ebbe una storia che fu quella del suo sentimento poetico, dei varî toni che percorse, delle varie forme nelle quali si venne esprimendo; e una storia (giova insistere) sua individuale, che malamente si unifica con quella del dramma elisabettiano, alla quale egli appartiene solo in quanto fornitore di teatri ed attore. I tratti stessi che, tra grandi diversità, mostra comuni coi suoi contemporanei, predecessori ed imitatori (anche quando siano piú sostanziali che non le convenzioni e abitudini e imitazioni teatrali) rientrano nella storia del Rinascimento in genere e di quello inglese in particolare, ma per sé non costituiscono la storia che fu propriamente sua.

Ma non l'ha piú, perché ciò che accadde dipoi, e accade nel presente, è storia di altri, è storia nostra, e non piú sua. Infatti, le storie che sono state composte dell'opera dello Shakespeare vista nel corso dei tempi posteriori, e alle quali pur sempre si lavora, possono essere e sono intese, in un primo senso, come storia della critica che si è esercitata intorno a quell'opera; e in questo caso è chiaro che è la storia di noi critici, la storia della critica e della

filosofia, e non piú quella dello Shakespeare. Ovvero sono intese come storia dei bisogni e moti spirituali dei varî tempi, che ora allontanarono ora riavvicinarono allo Shakespeare, e fecero ora quasi dimenticare e ora risentire ed amare la sua poesia; e anche in questo caso è storia non di lui, ma della cultura e del sentire dei nuovi tempi. O, in un terzo senso, sono intese come storia delle opere letterarie e artistiche, nelle quali è piú o meno discernibile il cosiddetto influsso shakespeariano; e poiché questo influsso non presenterebbe alcun interesse se producesse semplici e meccaniche copie, e lo presenta invece sol perché si vede originalmente trasformato dai nuovi poeti ed artisti, essa è storia della nuova arte e poesia, e non piú dello Shakespeare.

Per la quale ultima parte non sarà fuori luogo avvertire che estranee allo Shakespeare rimangono anche le storie che sono state e sono diligentemente raccolte delle interpretazioni teatrali dei suoi drammi; perché le rappresentazioni teatrali non sono interpretazioni, come si dice e si crede, ma variazioni, ossia creazioni di nuove opere d'arte per mezzo degli attori, che vi portano sempre il loro particolare sentire, e non c'è mai un *tertium comparationis* in una presunta interpretazione autentica ed oggettiva, e vale per esse ciò che vale per le musiche o per le pitture, suggerite dai drammi, che sono musiche e pitture, e non piú quei drammi. Al pittore Morelli, che aveva ideato un quadro di Jago, scriveva (in una lettera del 1881, testé pubblicata) Giuseppe Verdi, il quale da sua parte componeva un *Otello*: « Tu vorresti una figura piccola, di membra poco sviluppate, e, se ho bene inteso, una di quelle figure furbe, maligne, dirò cosí, a punta... Ma se io fossi attore ed avessi a rappresentare Jago, vorrei avere una figura piuttosto magra e lunga, labbra sottili, occhi piccoli vicini al naso come quelli delle scimmie, la

fronte alta che scappa indietro, e la testa sviluppata di dietro; il fare distratto, *nonchalant*, indifferente a tutto, incredulo, frizzante, dicente il bene e il male con leggerezza, come avendo l'aria di pensare a tutt'altro di quel che si dice... ». E avrebbero potuto entrare in lunga disputa sulle due diverse interpretazioni, se il Verdi, col suo solido buon senso, non si fosse affrettato a conchiudere: « Ma piccolo o grande che sia il Jago, e Otello turco o veneziano, fallo come vuoi: andrà sempre bene. Soltanto non pensarci troppo... ». La insormontabile diversità tra qualsiasi più studiata e poetica rappresentazione teatrale, e la originale poesia dello Shakespeare, è la cagione vera onde, contrariamente all'avviso comune sulla eminente « teatralità » di lui, il Goethe giudicava che esso « non era poeta da teatro e che non pensava alla scena, troppo angusta per un'anima cosí vasta, per cui era angusto il mondo visibile »; e il Coleridge sosteneva che i drammi shakespeariani non erano fatti per la recita, ma per esser letti e contemplati come poemi, e, celiando, talora diceva che si sarebbe dovuto promulgare un atto del Parlamento per proibirne la rappresentazione sui teatri.

Certo, Lear ed Otello, Macbeth ed Amleto, Cordelia e Desdemona sono parti della nostra anima, e tali saranno per gli avvenire, parti ora più ora meno attive come ogni parte dell'anima nostra, delle nostre esperienze, dei nostri ricordi. Talvolta sembrano inerti e quasi obliterate, e pur vivono ed operano; tal'altra, si ravvivano e si risollevano, come congiungendosi ai nostri maggiori e più urgenti interessi spirituali. Quest'ultima vicenda ebbe luogo soprattutto nell'età che corre dal « periodo del genio » alla fine del romanticismo, dalla critica kantiana all'esaurirsi della scuola hegeliana; quando i poeti crearono, quasi fratelli di Amleto, il giovane Werther e Fausto, quasi sorelle alle eroine shakespeariane, Carlotta e Margherita ed Ermengarda, e i

filosofi costruirono sistemi che parvero inquadrare gli sparsi pensieri shakespeariani, tradurre in termini logici i suoi contrasti, e coronarli della conclusione che egli non cercò o non trovò. Allora si ebbe perfino l'illusione che lo spirito di Guglielmo Shakespeare si fosse dal mondo elisabettiano trasferito nella nuova Europa, e poetasse e filosofasse per bocca dei nuovi uomini, e ne dirigesse i sentimenti e le azioni.

Forse, dopo quel tempo, l'affetto per lo Shakespeare, se non proprio si spense, scemò assai. Né è argomento da addurre contro questo giudizio la mole colossale dei lavori di ogni sorta, consacrati allo Shakespeare, perché questa mole, dovuta soprattutto a filologi tedeschi, inglesi ed americani, prova la sedulità della filologia moderna, ma non già l'intimo moto degli spiriti, che fu tanto piú vivace quanto lo Shakespeare era assai meno investigato, frugato e sminuzzato, e si leggeva in edizioni assai meno corrette e critiche. E come poteva egli essere amato davvero e schiettamente sentito in un'età, in cui il naturalismo e il positivismo seppellirono la dialettica e l'idealismo che egli suggeriva e a suo modo rappresentava; in cui la coscienza, nello Shakespeare sempre netta e fulgida, della distinzione tra libertà e passione, bene e male, nobiltà e viltà, finezza e sensualità, tra l'alto e il basso che è nell'uomo, si oscurò, e tutto fu concepito come differente solo in quantità, e in sostanza tutto il medesimo, e fu messo in relazione deterministica con l'esterno; in cui le rappresentazioni artistiche si fecero morbose, cieche, cupe, istintive, e si dibatterono tra le angosce dei sensi ammalati, e non piú nelle lotte passionali e morali dell'anima, e torbidi scrittori, tra il pedantesco e il neurastenico, furono scambiati, e si tennero essi stessi, suoi figli ed eredi? Anche nel leggere talune delle piú lodate pagine rievocatrici e critiche, che i letterati odierni compongono sullo Shake-

speare, ricche di squisitezze e delicatezze, uno scontento, una sorta di ripugnanza sorge ad ammonire, che quello non è lo Shakespeare genuino, meno sottile ma piú profondo, meno ravvolto ma piú complesso e piú grande.

Non è codesta una lamentela contro l'età che forse ora si chiude e forse anche non ha nessuna voglia di chiudersi e, per piú o meno lungo tempo, seguiterà a svolgere il suo particolare carattere; ma è semplicemente l'osservazione di un fatto, che appartiene a quella storia, che non è la storia di Guglielmo Shakespeare. Egli continua a vivere la propria storia solo negli spiriti che rifanno in perpetuo quella che fu veramente sua, leggendo con mente ingenua e cuore partecipe le sue poesie.

III

CORNEILLE

I

Critica della critica.

Una critica d'intonazione negativa circa le tragedie corneliane non è piú da fare, perché si trova già in molti libri; e, d'altronde, se c'è un poeta estraneo al gusto e all'interessamento odierni (per lo meno fuori di Francia), questi è il Corneille, e i piú degli amatori di poesia e d'arte confessano senza ritegno di non reggere alla lettura di quelle tragedie, e che esse « non dicono loro niente ». Come la fama dello Shakespeare è stata correlativa al formarsi e al crescere della estetica e della critica moderne, cosí la sempre maggiore decadenza nella fortuna del Corneille; e se agli educati nell'eleganza classicistica lo Shakespeare riusciva strano e ripugnante, la stessa vicenda, — per effetto dello shakespearismo ormai penetrato dappertutto nel sentire dell'arte, — è toccata al drammaturgo francese, che rappresentava, un tempo, « *la profondeur du jugement* » verso « *les irrégularités sauvages et capricieuses* » dell'inglese, il decoro verso la sconcezza, la luce calma e diffusa verso la tenebra appena rotta da bagliori. Già il Lessing, sottomettendo ad esame la *Rodogune*, la giudicò lavoro non di genio poetico ma d'intelletto ingegnoso, perché il genio ama la semplicità e il Corneille, come sogliono i cervelli ingegnosi, le complicazioni. Lo

Schiller, lette le opere piú lodate del Corneille, si meravigliava della rinomanza in cui era salito un autore cosí povero d'inventiva, magro e secco nel trattamento dei caratteri, freddo negli affetti, stentato e duro nello svolgimento delle azioni, e privo quasi sempre d'interesse. Guglielmo Schlegel notava in lui, al luogo della poesia, « epigrammi tragici » ed « arie di bravura », pompa e non grandezza; lo sentiva gelido nelle scene d'amore — un amore che di solito non era amore, ma, come diceva l'eroe Sertorio, un ben calcolato *aimer par politique*, — e lo vedeva assai rigirato e machiavellico, e per ciò stesso ingenuo e puerile, nel concepire le cose della politica; e la piú parte delle tragedie definiva nient'altro che trattati sulla ragion di Stato in forma di dibattiti, con mosse non da poeta ma da giocatore di scacchi. Anche il temperatissimo De Sanctis (come si vede nelle sue lezioni del 1847 sulla letteratura drammatica) non riusciva a gustare questo scrittore, che non dà mai la pienezza della vita, ma solo le estreme punte degli affetti in collisione, e alla tragicità preferisce l'eloquenza, e spesso cangia, senz'avvedersene, la tragedia in commedia. Soprattutto il confronto tra il *Cid* corneliano e il suo originale spagnuolo, *Las mocedades* di Guillen de Castro, è valso ad argomentazioni schiaccianti contro il drammaturgo francese. Lo Schack diceva affatto negativo il lavoro del Corneille, riduttore e rielaboratore, che lasciò sperdere l'anima poetica del dramma spagnuolo, ne distrusse lo spontaneo alternarsi di tenerezza e passione violenta, e allo schietto linguaggio del sentimento sostituí frondosa oratoria e gonfia fraseologia, alla lotta degli affetti la civetteria, che è cosa ad essi direttamente contraria, alla figura eroica di Rodrigo un ciarlatano ostentatorio. E il Klein, trapassando dalla severità critica addirittura nella satira, chiamava il *Cid* un « comento in alessandrini » sulla poesia delle *Mocedades*, e la Jimena spagnuola para-

gonava a « una fresca goccia di rugiada sopra un fiore appena schiuso », e la Chimène francese, invece, a « una torbida goccia, che alla luce solare mostra un tumulto e una battaglia d'infusorî »: infusorî, che sarebbero le antitesi onde son tutte piene la « lacrime d'alessandrini » (*Alexandrinerthränen*), che essa spande.

E questi giudizî negativi non comparvero solo e per la prima volta presso gli stranieri e i romantici, e presso taluni critici francesi romantici; perché già il Voltaire (che, del resto, nelle sue note al Corneille, levò talora gli occhi verso il pericoloso termine di confronto, lo Shakespeare) non risparmiava censure al suo illustre predecessore nel teatro tragico francese per la frequente « *froideur* » di cui dà prova, per l'uso quasi costante di parlar lui, autore, e non lasciar parlare i personaggi e di porre sentenze in luogo di espressioni immediate, per gli artifizî e convenzioni e scene di riempiture, in cui abbonda. Irriconciliabile si mostrava il Vauvenargues (che toglieva a confronto il Racine); e anch'esso tacciava gli eroi corneliani di dire grandi cose e non ispirarle, di parlare, e sempre troppo, al fine di farsi conoscere, — laddove i grandi uomini sono caratterizzati piuttosto dalle cose che non dicono che da quelle che dicono, — e, in generale, di ostentazione che prende il luogo dell'elevatezza, e di declamazione, che sopperisce all'eloquenza vera. Il Gaillard, nell'elogio del Corneille composto nel 1768, lasciava scorgere la pressione del generale giudizio sfavorevole o pieno di ritrosie e cautele verso il suo elogiato, del quale si soleva notare che non suscitava « commozione » ma solo « ammirazione », e che, insomma, « non era tragico »: bestemmia (protestava il Gaillard) che si pronunzia con la bocca, ma forse non è stata ancora messa in iscritto, « perché la penna è sempre piú savia della lingua ». Ma l'accusa di « freddezza » s'era udita mormorare dagli stessi contempo-

ranei del Corneille, nella seconda metà del Seicento, segnatamente da quando era sorta, a formar contrasto, la tragedia raciniana, che parlava ben altrimenti al cuore.

I difensori del Corneille hanno ceduto sovente alla tentazione e al ripicco di accettare come pietra di paragone il dramma shakespeariano o almeno la tragedia del Racine, e si sono industriati di provare che secondo lo spirito dell'uno e dell'altra bisogna leggere, interpretare e giudicare il Corneille, e hanno preteso scoprire in lui proprio quelle cose, che gli avversarî non scorgevano e gli negavano: la verità, la realtà, la vita, com'essi si esprimono, e intendono dire la passione e la fantasia. Cosí il Sainte-Beuve lamentava che non solo gli stranieri ma la Francia stessa non si fosse avveduta, e non si gloriasse, di possedere in Paolina (del *Polyeucte*) una di quelle divine figure poetiche che si collocano nella breve schiera delle Antigoni, delle Didoni, delle Francesche da Rimini, delle Desdemone ed Ofelie; e altri piú di recente hanno innalzato Cleopatra (della *Rodogune*) alla pari di Lady Macbeth, e il Cid, per la giovanile freschezza degli amoreggiamenti, al grado di *Romeo e Giulietta*, e nella *Andromède* hanno ritrovato nientemeno che quel genere di *féerie poétique*, « al quale gl'inglesi debbono il *Sogno di una notte di mezza estate* e la *Tempesta* ». L'*Horace* — dicono anche — è la tragedia in cui regna « una sorta di santità romana, di santità selvaggia », culminante nel giovane Orazio, « intransigente e fanatico, di religione feroce »; laddove la sorella di lui, Camilla, « creatura di nervi e carne, smarrita in una famiglia di eroi », si rivolta furiosa contro quel duro mondo: Camilla, che è una « malata d'amore », una « arrabbiata di passione », una « nevrotica », di colorito affatto moderno. Nel *Polyeucte*, — tragedia di cui non v'ha altra « che penetri piú addentro nell'anima umana e insieme apra tutt'intorno profonde prospettive e vie inter-

minate », — si rappresenta il « dramma del cristianesimo nascente », e il suo protagonista, « mistico ribelle », ricorda tutt'insieme « san Paolo, Huss, Calvino e il principe Kropotkine », e suscita « la stessa curiosità di un nihilista russo, come se ne vedevano a Parigi anni addietro, in qualche birreria, biondo, pallido, con gli occhi lucenti, la fronte stretta alle tempie, e del quale si bisbigliava che aveva ucciso a Pietroburgo un generale o un prefetto di polizia »; e Severo somiglia in certa guisa « un esegeta moderno, che scrive la storia delle origini cristiane ». Il *Cinna* consiste nella tragedia di Augusto, dell'ambizioso senza scrupoli, ormai giunto al fastigio, stanco e annoiato della possanza di cui gode, e che rinnega in sé stesso l'antico uomo delle proscrizioni, ed è generoso quasi per sazietà delle troppo facili vendette e trionfi: altro nevrotico alla moderna. Attila, nella tragedia omonima, balza innanzi come « un bruto orgoglioso, enfatico, crudele e sottile, che ha coscienza di esser lo strumento di un potere misterioso, un orco che si sente provvidenziale »: concezione « stupefacente », degna di stare tra le figure gigantesche della *Légende des siècles*.

Tutti codesti sono ricami di fantasia, metafore e quadretti, che talvolta fanno onore all'ingegno artistico degli elogiatori, ma non rispondono in niun modo alla schietta impressione delle tragedie del Corneille, con le quali hanno, sotto l'aspetto poetico, il medesimo rapporto (avrebbe detto lo Spinoza) che il cane zoologico col cane-costellazione. Ciò salta agli occhi nelle bizzarrie dei ravvicinamenti tra la figura di Poliuto e quella del « russo nihilista »; ma è di poco meno evidente in tutti gli altri casi recati; perché è affatto arbitrario, per esempio, interpetrare l'Augusto del *Cinna* quasi fosse un Riccardo II o un Enrico IV shakespeariani e attribuirgli la psicologia che il Nietzsche descrive dell' « uomo generoso »; e, fantasia per fantasia,

tanto si potrebbe ammettere l'esegesi immaginata da Napoleone, il quale si diceva persuaso che Augusto non si era già a un tratto cangiato in un « *prince débonnaire* », in un povero principe, esercitante « *une si pauvre petite vertu* » come la clemenza, ma stende la destra da amico a Cinna solo per trarlo in inganno e vendicarsi in modo piú utile e intero, al momento buono. Prendere le mosse dalle figure di un dramma o di un romanzo per rifarle a modo nostro e giocarvi intorno con l'immaginazione, tessere sulla materialità di certi casi e di certi caratteri un nuovo sentire, è un diletto come un altro; e allora Camilla si potrà ben trasfigurarla persino in una demoniaca dell'amore: senonché avviene poi che tra le pieghe della immaginazione s'insinui la critica, e induca lo stesso imaginifico (il Lemaître) a notare che Camilla sacrifica « *délibérément* » il dovere all'amore, e somiglia, sí, a una donna del Racine, ma « *non certes par sa langue* », e che essa si paleserebbe ciò che è in realtà, « *si elle parlait un langage moins rude et moins compact* ». Quasi che il linguaggio e il tono del linguaggio siano un accidente, e non invece la sostanza e il tutto di una creatura poetica, il battito del suo cuore! La demoniaca, la nevrotica Camilla parla, in verità, a questo modo:

> Il vient, préparons-nous à montrer constamment
> Ce que doit une amante à la mort d'un amant:

dove il Voltaire, col suo irrefrenabile buon senso, non sapeva astenersi dal postillare: « *Préparons-nous* accresce ancora il difetto. Si vede una donna che si studia di mostrare la sua afflizione, e, per cosí dire, si ripete a mente la sua lezione di dolore ».

Lo stesso procedimento anticritico e fantasioso è stato adoperato per rivolgere ad effetto contrario il raffronto col dramma del De Castro: raffronto che, sempre che sia pro-

posto e condotto col criterio dell'arte realistica ossia di passione piena, non può non riuscire a una condanna della rielaborazione corneliana, come, del resto, piú di un critico francese (p. es., il Fauriel), che seppe allentare alquanto i vincoli dei preconcetti nazionalistici e delle ammirazioni tradizionali, francamente riconobbe, ed anzi era già implicitamente riconosciuto nel famoso giudizio dell'Accademia, il quale, per essere di un'accademia e scritto da uno Chapelain, non è per questo meno fine e giusto. Quel dramma di Guillen de Castro, epico e popolaresco d'intonazione, celebra l'eroe giovinetto, Rodrigo, il futuro Cid, forte, fedele e pio, da tutti ammirato, guardato con amore dalle principesse; e, per celebrarlo, narra un aneddoto della vita di lui, com'egli per debito d'onore fosse costretto a sfidare e ammazzare il padre della fanciulla amata, la quale, ligia al par di lui alla cavalleria, è tenuta a promuovere la vendetta del padre, e adempie anch'essa al suo dovere, senz'odio, da nemica solamente legale, da *ennemie légitime* (per far uso di un'espressione dello stesso Corneille, nell'*Horace*), e senza cessar d'amare, e senza vergognarsi d'amare: fintanto che la prodezza di lui e il favore del Cielo, che egli merita e che sempre lo accompagna, conquistano a Rodrigo, legalmente, l'amata ed amante nemica per onore. È un dramma limpido, vivo, tutto cose, che il Corneille semplifica e complica insieme, riducendolo a una serie di dibattiti casistici, ravvivati di tanto in tanto da echi dell'appassionato dramma originale, rammorbiditi da momenti di abbandono, come nella vigorosa scena della sfida, che è risonanza del dramma spagnuolo, o nel tenero sospiro in duetto (« *Rodrigue, qui l'eût cru?... Chimène, qui l'eût dit?...* »), che parimente è già nel De Castro. Dopo di che, si potrà asserire che il Corneille « di un dramma esclusivamente spagnuolo ha fatto un dramma umano, di universale umanità »; si potrà esclamare che,

nel discorrere del *Cid*, « tornano ostinatamente sotto la penna le piú belle parole della lingua francese, dovere, amore, onore, la famiglia, la patria, la gloria », perché « tutto vi è generoso, affettuoso, ingenuo, e non mai si è respirata sulla scena un'aria piú vivida e pura, quella delle alture dell'anima »; ma saranno parole. O si potrà deliziarsi descrivendo « il bel cavaliere, protetto da Dio e adorato dalle donne che porta in sé la patria e trascina dietro di sé tutti i cuori; la bella ragazza dai lunghi veli neri, cosí forte e cosí debole, cosí coraggiosa e cosí tenera; il gran vegliardo, maestoso e familiare, il signore rude e canuto dall'anima diritta e pura come un giglio, in cui vive l'antico onore e tutta la gloria dei secoli passati; il re bonario, ingenuo e malizioso come un buon re da leggenda; la dolce piccola infanta, dai soliloquî preziosi, tutta nutrita di gongorismo e di romanzi cavallereschi... »; ma, come si è detto, si dipingeranno quadretti di fantasia. Il *Cid* (basta rileggerlo) non è niente di tutto questo, e cose come queste non s'incontrano mai nelle tragedie del Corneille.

La vanità di questa critica, che si sforza di alterare il Corneille presentandolo quale non è e non volle essere, poeta di immediate passioni, si discoprirebbe d'un tratto ove si riflettesse che simili sforzi non sono stati mai richiesti pel Racine, del quale si sente, senz'altro, pur attraverso le convenzioni letterarie e teatrali, l'animo passionale, l'affetto che lo penetrava pel dolce, tremendo e misterioso, di religioso mistero, e che palpita in Andromaca e Fedra, Ifigenia ed Erifile, Joad e Atalia. Ma essa si confuta poi da sé stessa col modificarsi, talora presso gli stessi a cui appartengono i giudizî che siamo venuti citando, nella tesi che il Corneille sia il poeta della « ragione » o della « volontà razionale ». E diciamo si modifica, perché la ragione o la volontà razionale, in poesia,

è essa stessa una passione, e poeta di quella ispirazione sarebbe da dire colui che accentuasse nella rappresentazione delle passioni il momento razionale-volitivo, creando figure di uomini saggi ed energici, quali si vedono, tra l'altro, nell'epica e in molti capilavori drammatici e in alcuni romanzi. Ma neppur questo è nel Corneille, tanto vero che gli stessi propugnatori di questa tesi osservano che egli « isola » un principio e una forza, la ragione e la volontà, e cerca come questa faccia trionfar quella; e che da ciò proviene il « carattere di rigidezza », che è proprio degli eroi corneliani, ai quali debbono di necessità mancare « le seducenti flessibilità, i languori, i turbamenti, onde si riconoscono le creature mosse dal sentimento ». Ora, ciò non è concesso in arte, perché l'arte nel ritrarre una passione, e sia anche quella della razionalità e della volontà inflessibile e del dovere, non mai la « isola », al modo di un analizzatore da gabinetto o di un fisico, ma la coglie nel suo divenire, e perciò con tutte le altre passioni insieme, e coi « languori » e coi « turbamenti ». Sicché il Corneille, com'è da essi descritto, isolando la ragione e la volontà, ucciderebbe la vita, e perciò la volontà e la ragione stesse. E quando gli si è fatta colpa di aver dato posto cosí ristretto e infelice all'amore, « all'atto pel quale la razza si perpetua, alla relazione dei sessi e a tutti i sentimenti che nascono da essa e che, per la forza delle cose, formano parte essenziale della vita del genere umano », non si è avvertito che, sotto questo rimprovero alquanto fisiologico e quasi lubrico, e certo non molto serio nel modo in cui è ragionato, si celava l'altro serio e piú ampio e piú grave, che il Corneille soffochi e sopprima il fremito della vita. Alla stessa condanna conduce, benché in forma eufemistica, la sentenza, innumeri volte ripetuta e che pel primo o tra i primi pronunziò il La Bruyère, che il Corneille dipinga gli uomini non « come sono », ma

« come dovrebbero essere »; perché la poesia, in verità, non sa dell'essere e del dover essere, e il suo essere è un dover essere e il suo dover essere un essere.

Questa posizione critica, che vuole spiegare e giustificare il Corneille come poeta della ragione e della volontà razionale, sebbene, come vedremo piú oltre, abbia del vero, è in effetti equivoca, perché per un verso sembra asserire che in lui sia una forma particolare di passione, e per un altro gliela ritoglie con l' « isolamento », col « dover essere », col dire che i suoi personaggi « oltrepassano la natura », col vantare i suoi « romani piú romani dei romani », e i suoi « greci piú greci dei greci », e simili, cioè col farne un formatore di esagerazioni tipeggianti e di astrazioni, il contrario di un poeta. Da essa si passa, dunque, agevolmente all'ulteriore tesi o modificazione, onde il Corneille è esaltato eminente rappresentante di una sorta speciale di poesia, la « poesia razionalistica », che coinciderebbe poi con la poesia spiccatamente « francese ». La teoria qui implicata s'incontra altresí presso francesi e non francesi, classicisti e romantici, e talvolta negli uni e negli altri con giudizio approbativo, cioè col riconoscimento che quella sorta di poesia è legittima. Federico Schlegel, dimostrando come la tragedia razionalistica e francese escluda l'elemento lirico e richieda l'intrigo delle azioni e la rettorica delle passioni, additava in ciò « il lato splendido della tragedia francese, nel quale essa ha un'alta ed incomparabile forza, e pienamente risponde al carattere e spirito della nazione, in cui la rettorica tien posto dominante, anche nella vita privata ». Un contemporaneo scrittore d'arte, il Gundolf, rimprovera i suoi connazionali tedeschi dei pregiudizî nei quali per questa parte sono irretiti, e della loro inintelligenza per la grande poesia razionalistica francese, logica, unitaria, ordinata e subordinata, regolata e facilmente apprensibile,

espressione spontanea e necessaria del carattere francese al pari della monarchia di Luigi XIV, e non già costrizione, convenzione o imitazione, quale divenne presso il Gottsched e simili francesizzanti degli altri paesi. E, discorrendo in particolare del Corneille, il Sainte-Beuve teorizzava che, nella tragedia francese, « non si vedono le cose con troppo realismo e con troppo colore, ma ci si attiene dal piú al meno alla scuola del Descartes: — Penso, dunque sono: penso, dunque sento; — e tutto vi accade o vi è ricondotto nel seno della sostanza interiore », nello « stato di puro giudizio, di analisi ragionata e dialogata », nella sfera « non piú del sentimento ma dell'intendimento, netto, esteso, senza vapori, senza nuvole »; e un altro studioso del Corneille oppone al sistema dello Shakespeare, pittore dell'anima e della vita, quello diverso ed altrettanto ammissibile del tragico francese, « costruttore e, come a dire, meccanico delle azioni », cosicché, laddove tutti i pezzi piú famosi dello Shakespeare sono dramma ma dramma lirico, « non v'è quasi un solo tra i piú belli e piú popolari del Corneille, che sia di pura essenza lirica ». — Che cosa pensare della « poesia razionalistica » o « intellettualistica » o « logica » o « non-lirica »? Nient'altro che questo: che non esiste. E della poesia francese? Lo stesso: che non esiste; perché quella che in Francia è poesia non è, com'è naturale, né intellettualistica né essenzialmente francese, ma poesia senz'altro, identica a qualsiasi vera poesia, germinata su questa terrestre aiuola. E se ai giorni nostri codesta vieta romanticheria, che sostanzializza e santifica la nazionalità, e all'arte, al pensiero e a ogni altra cosa pone sommo requisito l'esser nazionale, risorge presso gli scrittori nazionalistici francesi sotto specie di antiromanticismo e di neoclassicismo, si ha in ciò nuova prova della torbidezza spirituale e della confusione mentale di quei nazionalisti, che,

senza avvedersene, abbracciano amorosamente il loro presunto avversario.

La sola realtà che potrebbe nascondersi nella « poesia razionalistica », di cui, nei termini esposti di sopra, si fa lode al Corneille, sarebbe una delle categorie dei vecchi libri d'istituzioni letterarie, la cosiddetta « poesia didascalica », che, veramente, nemmeno in quei libri aveva troppo buon nome. Sotto quest'aspetto, il Corneille è ammirato, tra l'altro, per le famose dissertazioni politiche del *Cinna* e del *Sertorius*, nelle quali sarebbe suo alto pregio, al dire del Voltaire, di « avere espresso pensieri molto belli in versi corretti ed armoniosi »; e si richiama a suo onore il detto del maresciallo di Grammont, a proposito dell'*Othon*, che « sarebbe dovuto essere il breviario dei re », o quello del Louvois, che « ci sarebbe voluta una platea di ministri di Stato per giudicare di tale opera ». Infatti, solo nella « poesia didascalica », che è prosa in versi, si trovano « pensieri », che poi « si mettono in versi »; e poesia didascalica larvata sarebbe altresí la tragedia corneliana nel modo in cui la deduce un altro letterato (inconsapevole maneggiatore di tesi, antitesi e sintesi alla hegeliana), cioè come « alleanza dell'individuo e della specie, del particolare e del generale », che se ne stavano separati nelle « farse » e nelle « moralità » medievali, le prime tutto individui e azioni, le seconde tutto idee, e che il Corneille, « uno di quei grandi maestri che procedono dal generale al particolare e vivificano le astrazioni del pensiero mercé la potenza dell'immaginazione », seppe riunire.

Di fronte alla giustificazione della tragedia corneliana sul fondamento di un mistico « carattere » della « razza » o « nazione » francese, ha certamente maggiore concretezza l'altra, che si compie sul fondamento della società e della storia francese ai tempi del Corneille. La conve-

nienza e le etichette regolano e inceppano, in ogni parte di quelle tragedie, lo svolgersi dei dialoghi e delle azioni? Ma tale era, allora, la vita di corte o modellata su quella della corte. I personaggi, invece di esprimere i loro sentimenti, li ragionano? Ma cosí usavano i decorosi gentiluomini di allora. E discorrono sempre con tutte le partizioni della rettorica, come dicitori perfetti? Ma era questo, del ben favellare, il vanto degli uomini di mondo e dei diplomatici. E le donne vi mescolano amore e politica, e, piuttosto che la politica per l'amore, vi fanno l'amore per la politica? Ma cosí facevano le dame della Fronda, e infatti il cardinal Mazzarino si sfogava con l'ambasciatore di Spagna che, in Francia, « una donna onesta non giacerebbe la sera con suo marito né una sgualdrinella col suo amante, se non gli avesse parlato in quel giorno di affari di Stato ». E via dicendo con siffatti modi di spiegazione, che si possono leggere nel Taine e in altri molti, e che non spiegano nulla perché sorvolano sulla poesia e sul problema della poesia, la quale non è, come teneva il Taine, « l'espressione del genio di un secolo », o « il riflesso di una data società » (la società si riflette e si esprime nelle sue stesse azioni e costumanze), ma è poesia, cioè una tra le libere forze di ogni popolo, società e tempo, e vuol essere interpretata e giudicata con ragioni a sé interne [1]. Superfluo aggiungere che, perduta di vista la poesia per la vaghezza di ritrovare, di là dai versi e dalle ideali figurazioni, i personaggi e i tipi sociali della corte francese del Seicento, sui ritrovamenti cosí ottenuti e piú spesso immaginati si tessono nuovi sentimentali vagheg-

---

[1] « Est-ce que la critique moderne n'a pas abandonné l'art pour l'histoire? La valeur intrinsèque d'un livre n'est rien dans l'école Sainte-Beuve—Taine. On y prend tout en considération, sauf le talent » (FLAUBERT, *Corresp.*, IV, 81).

giamenti, e, per esempio, dimenticando affatto la realtà dell'arte del Corneille e i problemi critici che la sua tragedia *Théodore* propone, ci si mette a dichiarare la propria amorosa simpatia per « la cristiana Teodora », per questa martire « dalla veste con la collarina inamidata e dai sentimenti del pari inamidati e fieri, per questa orgogliosa martire del piú grande stile Luigi XIII » : il che è certamente molto leggiadro e graziosamente detto, ma sposta la questione.

Non resta da mentovare, per quel che ci sembra, se non un'ultima forma di difesa, che non è poi giustificazione dell'arte del Corneille, ma elogio di lui come uomo ingegnoso, cui si riconoscono benemerenze nel raffinamento dei costumi e in particolare delle rappresentazioni teatrali. A lui spetta « il gran merito » (diceva il Voltaire, concludendo il suo comento) « di aver trovato la Francia agreste, grossolana e ignorante, senza spirito, senza gusto, verso il tempo del *Cid*, e di averla cangiata, insegnandole non solo la tragedia e la commedia, ma perfino l'arte di pensare ». E già il rivale Racine, nell'elogio all'Accademia in morte del Corneille, aveva ricordato « gli obblighi che gli dovevano la poesia e la scena francese », che egli trovò disordinata, irregolare, caotica, e, dopo avere per qualche tempo cercato la via buona e lottato contro il cattivo gusto del suo secolo, « ispirato da un genio straordinario e aiutato dalla lettura degli antichi, vi fece vedere la ragionevolezza (*la raison*), accompagnata da tutta la pompa, da tutti gli ornamenti, di cui la lingua francese è capace ». Ciò ripetono tutti gli storici della letteratura francese, che cominciano sempre con l'inchinarsi al Corneille, « fondatore » o « creatore » del teatro francese: che è una lode che poco vuol dire o nulla in arte, perché anche non poeti o debolissimi poeti, e perfino pedanti, possono esercitare tal ufficio di fondatori e indirizzatori

della cultura e letteratura di un popolo, come sui primi del Cinquecento fu in Italia Pietro Bembo, « che 'l puro e dolce idioma nostro, Levato fuor del volgar uso tetro, Qual esser dee, ci ha col suo esempío môstro », non poeta e circondato di gratitudine e reverenza sincerissima per parte di veri e geniali poeti, e tra essi dell'Ariosto, a cui appartengono i versi ora recitati. Né ha valore poetico l'altra lode, che gli si largisce, di aver operato una rivoluzione, di avere sgombrato il terreno e innalzatovi il « sistema tragico francese », il « sistema classico »: la qual cosa in che poi precisamente consistesse — nell'aver introdotto le unità e le altre regole della verisimiglianza, nell'aver ideato e attuato la tragedia psicologica o di carattere, di cui le azioni e la catastrofe sarebbero conseguenze, nell'aver fusi e messi in armonia il tipo tragediografico cinquecentesco, che comincia col « caso tragico », e quello del Seicento, che termina con esso, e via, — lasceremo che altri s'industrî a definire come meglio gli accomoda. A noi conviene osservare, su queste e sulle tante dispute che dal Calepio e dal Lessing in poi, e soprattutto nell'età romantica, si dibatterono circa i pregi e i difetti del « sistema francese » in contrasto col « sistema greco » e col « romantico » o « shakespeariano », che i « sistemi » o non riguardano punto la poesia, o sono schemi astratti da singole poesie, e perciò che tali dispute sono, e si sono dimostrate sempre, sterili e vane. Anche qui è da ricordare che un « sistema » può esser opera di non poeti o di poeti mediocri, come in Italia accadde per quello del « melodramma », di cui (secondo l'espressione immaginosa del De Sanctis) Apostolo Zeno fu l' « architetto » e Pietro Metastasio il « poeta », e in Inghilterra pel dramma, il cui sistema fu stabilito non dallo Shakespeare ma dai suoi predecessori, assai piccoli al suo confronto; e che in uno stesso sistema, e magari nel carcere e fra i triboli

di un sistema, può giacere la morte o moversi la vita; tantoché, vantata ch'ebbero i romantici la virtú salutifera del sistema shakespeariano, da quel sistema si attese invano il nuovo genio drammatico, e si ebbero soltanto semigenî, e una folla di opere piú chiassose, ma in effetto non meno vacue e gelide di quelle che si condannavano nell'opposto « sistema francese ».

È lecito, dunque, concludere che i ragionamenti, che sono stati passati in rassegna, degli ammiratori e apologeti del Corneille non stringono il problema, e lasciano intatti e in pericolosa efficacia i giudizî della critica negativa, che accusa in quell'autore combinazioni intellettive in luogo di formazioni poetiche, astrazioni in luogo di concretezze, oratoria in luogo di lirica, apparenza in luogo di sostanza.

II

L'ideale del Corneille.

Eppure, quando si è dimostrato e concluso cosí, rimane l'impressione complessiva dell'opera, che ha del grandioso, e riconduce sulle labbra l'omaggio che le prossime generazioni resero all'autore, chiamandolo « il gran Corneille ». Nessuno, come speriamo, si sarà ingannato sull'intenzione del nostro discorso fin qui, rivolto non contro il Corneille, ma contro i critici, anzi nemmeno propriamente contro essi che hanno scritto su questo poeta molte altre cose e belle e giuste (e ricordiamo tra i piú recenti l'arguto Lemaître, il diligente e amoroso Dorchain, e il piú solido di tutti, il Lanson), dalle quali trarremo profitto nel séguito, ma contro quelle loro particolari teorie e presupposti, che sono sfigurazioni del soggetto stesso del giudizio. E la critica negativa, che abbiamo lumeggiata, non si acquista fede e dà sospetto di fallacia, o almeno d'incompiutezza e d'unilateralità, già solo per questo che non rende ragione di quella impressione di grandioso. Cosí com'è condotta, ben parrebbe convenire a uno scrittore splendente di lume e fervido di calore rettorici, a un abile artefice da teatro, interiormente incommosso e leggiero e frivolo. Ma il Corneille guarda noi e quei critici con volto cosí serio e severo, che toglie il co-

raggio di trattarlo a quel modo poco cerimonioso e molto sbrigativo.

Donde quell'aria seria e severa, che non è solo nelle sue effigie, ma appunto in ogni pagina delle sue tragedie, anche in quelle e in quelle parti di esse in cui non tocca il segno propostosi, o appare stanco e smarrito e sforzato? Da questo semplicemente: che il Corneille aveva un ideale, un ideale al quale credeva, e a cui si era attaccato con tutte le forze dell'anima, e che non perdeva mai di vista e che tendeva sempre ad attuare in situazioni, ritmi e parole, cercando e trovando, nella gagliardia e solennità di quelle scene e di quei suoni, il proprio intimo soddisfacimento, l'incarnazione di quell'ideale.

Ciò sentirono i contemporanei suoi, e perciò il Racine scrisse che, soprattutto, « quel che al Corneille era particolare consisteva in una certa forza, in una certa elevazione, che meraviglia e trascina, e rende persino i suoi difetti, se alcuni gli si possono rimproverare, piú stimabili delle virtú altrui »; e il La Bruyère similmente pronunziò il motto: « che quel ch'egli ebbe di piú eminente, era l'animo, che aveva sublime ».

L'ideale corneliano è stato riposto dai piú recenti interpreti nella volontà per sé stessa, nella « volontà pura », superiore o anteriore al bene e al male, nella energia del volere in quanto tale, prescindendo dai suoi fini particolari. Con ciò si è ben eliminato il falso concetto che lo descriveva, invece, come l'ideale del dovere morale o della lotta trionfale tra il dovere e le passioni; e si è ottenuto l'accordo non solo con la realtà di quelle tragedie, ma anche con quanto il Corneille stesso, teorizzando, diceva nei suoi *Discours* circa il personaggio drammatico. Il quale può infatti, come Cleopatra (nella *Rodogune*), immergersi nei delitti, ma (faceva notare l'autore) « tutti i suoi delitti sono accompagnati da una grandezza d'animo cosí alta

che, al tempo stesso che si detestano le sue azioni, si ammira la fonte da cui scaturiscono ».

Per altro, il concetto della volontà pura corre rischio di pervertirsi presso taluni interpreti, che, procedendo a ulteriormente determinarlo, lo identificano con l'altro della « volontà di potenza » e accostano il sentire del Corneille a quello del Nietzsche, al quale cosí piacque intendere e ammirare il tragico francese. L'ideale della volontà di potenza ha origini affatto moderne, nel superuomo protoromantico e romantico, nell'individualismo esasperato ed astratto, e non viveva né nei tempi del Corneille né nel cuore di lui, che era assai sano e semplice. Per vedere con siffatti colori e gesti le figure delle sue tragedie bisognerebbe guardarle non con occhi sgombri, ma con lenti variopinte e deformanti, fornite dalla letteratura di moda.

L'ulteriore determinazione, che, rendendo piú esatto e piú proprio il primo concetto, chiude insieme l'adito a codeste nuove fantasticherie, è che quell'ideale non coglie la volontà pura nell'impeto di un violento sorgere e attuarsi, sibbene nel momento della ponderazione e risoluzione, in quanto cioè volontà deliberante. Questo il Corneille veramente amava: lo spirito che delibera calmo e sereno e, giunto alla risoluzione, vi si attiene fermo e incrollabile, come sopra un terreno a passo a passo, faticosamente, conquistato e rafforzato. Qui era per lui la piú alta forza, la maggiore dignità dell'uomo. « *Laissez-moi mieux consulter mon âme* », dice uno, e dicono e pensano e fanno tutti i personaggi corneliani. « *Voyons* — propone il re dei Gepidi al re dei Goti, nell'*Attila*, — *voyons qui se doit vaincre, et s' il faut que mon âme A vòtre ambition immole cette flamme, Ou s' il n'est point plus beau que votre ambition Elle-même s' immole à cette passion* ».

Fluttua a lungo Augusto, quando ha scoperto che Cinna gl' insidia la vita, ed esce in gemiti angosciosi, quasi per

isfogar l'animo e renderlo aperto e disposto al deliberare, che già comincia, appassionatamente, tra l'angoscia e con l'angoscia. Ha egli il diritto di dolersi e sdegnarsi? Non ha fatto scorrere anche lui fiumi di sangue? Dunque, si rassegni a sua volta, si abbandoni vittima del suo stesso passato. Ma no: egli ha un trono e deve difenderlo, e perciò punirà l'assassino. Sí: ma quando avrà versato altro sangue, si troverà intorno nuovi e maggiori odî e nuove e piú pericolose insidie. Meglio, dunque, morire. Ma perché, poi, morire? Perché non godere ancora una volta e vendetta e trionfo? — È codesto il tumulto della irresolutezza, che, pur sentito come aspro e disperato tormento, pur sembrando tener sospesa la volontà, in realtà la fa muovere, incamminandola insensibilmente verso la mèta. « *O rigoureux combat d'un cœur irrésolu!...* ». Il processo piú propriamente deliberativo entra nel suo petto con l'entrar sulla scena della persona di Livia, al cui consiglio egli rilutta, e lo contrasta e combatte, e nondimeno lo viene ascoltando e ponderando, e alla fine sembra essere rimasto ancora irresoluto, e tuttavia già ha preso la risoluzione, già ha fermato in cuor suo di esercitare un atto di politica clemenza, cosí sfolgorante e tonante da sbalordire, e gettargli ai piedi vinto, il nemico.

Deliberano, nella *Rodogune*, i due principi fratelli, che aspettano che loro si sveli quale di essi due è il legittimo erede del trono, e insieme, per effetto di quella rivelazione, chi dei due diventerà lo sposo felice di Rodogune, che tutti e due amano con pari ardore. Come affronteranno, come sopporteranno la decisione della sorte? L'uno dei due, incerto e pensoso dell'avvenire, forma il proposito di rinunziare all'altro il trono, purché gli lasci Rodogune; ma l'altro gli viene incontro con la medesima proposta. Dunque, il soddisfacimento di entrambi, mercé una scambievole rinunzia, è precluso. Ma preclusa è anche l'altra

via, quella del contrasto e della lotta, perché saldo è il loro fratellevole affetto, saldo in entrambi il sentimento del dovere morale. E ciò vieta anche che l'uno si sacrifichi all'altro, perché nessuno dei due accetterebbe il sacrificio. Che cosa si può trarre in salvo da una collisione, dalla quale par che non possa salvarsi niente? L'uno dei due fratelli, dopo quei varî e vani tentativi di vie d'uscita, ritorna su sé stesso, ridiscende nel fondo della sua anima, vi attinge il motivo migliore e formola pel primo l'unica risoluzione: « *Malgré l'éclat du trône et l'amour d'une femme, Faisons si bien régner l'amitié sur nostre âme, Qu'étouffant dans leur perte un regret suborneur, Dans le bonheur d'un frère on trouve son bonheur...* ». E l'altro, che non è stato il primo a scorgere e prendere questa via: « *Le pourriez-vous, mon frère?* ». Risponde quello: « *Ah! que vous me pressez! Je le voudrais du moins, mon frère, et c'est assez; Et ma raison sur moi gardera tant d'empire, Que je désavoûrai mon cœur, s'il en soupire* ». E l'altro, risoluto a sua volta: « *J'embrasse comme vous ces nobles sentiments...* ».

Amando a questo modo l'opera della volontà deliberante (si sono ricordate due situazioni sole delle sue tragedie, e se ne potrebbero citare centinaia), il Corneille non amava l'amore, che è cosa che si sottrae al deliberare, un malanno che l'uomo si trova in corpo come il fuoco in casa, senz'averlo voluto e senza saper come. L'ideale deliberante talvolta ne è colpito e almeno momentaneamente sconvolto, e grida allora come Attila: « *Quel nouveau coup de foudre! O raison confondue, orgueil presque étouffé!...* », e si dibatte contro la malía di questo « *cruel poison de l'âme et doux charme des yeux* ». Ma, per solito, lo discaccia senz'altro da sé, sdegnosamente e freddamente; o lo sottomette e l'adopera, valendosene come mezzo e sussidio per cose ben piú gravi, l'ambizione, la politica, lo

Stato; o l'accetta in quanto gli è dato tramutarlo in scelta politica e morale per quel che esso contiene di utile e di degno e che, come tale, è oggetto e frutto di deliberazione. « *Ce ne sont pas les sens que mon amour consulte: Il hait des passions l'impétueux tumulte...* ». Certo, quest'atteggiamento è intransigente, ascetico, duro: ma che perciò? « *Un peu de dureté sied bien aux grandes âmes* ». Certo, l'amore ne esce svalutato e umiliato: « *L'amour n'est point le maître alors qu'on délibère* »; ma merita tal sorte, e merita quasi la beffa: « *La seule politique est ce qui nous émeut; On la suit, et l'amour s'y mêle comme il peut: S'il vient, on l'applaudit; s'il manque, on s'en console...* ». Se la cava come può, e in questa pressione a cui vien sottoposto si assottiglia e si fa mirabilmente duttile, pronto a piegarsi dovunque la ragione gli comanda. Talora rimane sospeso tra due persone, come una bilancia che aspetti l'aggiunto peso per traboccare: « . . . *ce cœur, des deux parts engagé, Se donnant à vous deux ne s'est point partagé, Toujours prêt d'embrasser son service et le vôtre, Toujours prêt à mourir et pour l'un et pour l'autre. Pour n'en adorer qu'une, il eût fallu choisir; Et ce choix eût été au moins quelque désir, Quelque espoir outrageux d'être mieux reçu d'elle...* ». Tal'altra, avrebbe qualche desiderio, qualche inclinazione nell'uno piú che nell'altro verso; ma la tiene ben segreta, risoluto a soffocarla se la ragione pronunzierà che deve amare al contrario di quella inclinazione. Ai personaggi corneliani si osa dire in faccia, non solo: « *Il ne faut plus l'aimer* », che è rinunzia da chiedere a un santo, ma anche: « *Il faut aimer ailleurs* », che è opera da imporsi a un martire.

Non amava l'amore, ma, insomma, non perché sia l'amore, ma perché è passione che trascina e che, se le si lasciasse fare, non consentirebbe di ben porre i termini del dibattito, e di deliberare; della qual cosa è conferma

la sua riluttanza all'ebbrezza altresí dell'odio e del furore, che acceca o confonde la vista, e che, in quanto passione, è anch'essa estranea al suo ideale. « *Qui hait brutalement permet tout à sa haine, Il s'emporte, il se jette où sa fureur l'entraîne... Mais qui hait par devoir ne s'aveugle jamais; C'est sa raison qui hait...* ». I personaggi del suo ideale, di fronte all'uomo nemico, dichiarano talvolta: « *Je te dois estimer, mais je te dois haïr* ».

Per converso, si scorge chiaramente perché il Corneille ammirasse ed amasse la volontà ancorché priva di lume morale, anzi operante fuori e contro la moralità: quella volontà che, comunque, ha il pregio di non cedere alle passioni e di dominarle, di non esser violenta debolezza ma forza, o, come si diceva nel Rinascimento, « virtú ». C'era, in quella sfera deliberante, un campo comune, un luogo d'intesa, tra l'uomo probo e l'improbo, tra l'eroe del bene e l'eroe del male, entrambi seguendo, ciascuno a suo modo, un dovere, entrambi d'accordo nell'opporsi alle follie passionali, e nel disprezzarle.

E si vede anche per quale ragione il dominio a cui si volgeva lo sguardo del Corneille e che affisava con predilezione, doveva essere quello della politica, dove la « virtú », nel significato che prese nel Rinascimento, aveva modo di spiegarsi libera e godere di sé medesima. Nella politica, ci si trova di continuo in situazioni difficili e contraddittorie; qui valgono gli accorgimenti e le industrie lungimiranti; qui il calcolo degli interessi e delle passioni degli uomini; qui fa d'uopo sottilmente ponderare ed energicamente porre in atto il deliberato: essere prudenti e insieme fermi. Fu notato scherzevolmente da Guglielmo Schlegel, che il Corneille, rettissimo ed onestissimo uomo, era, nelle sue escogitazioni e rappresentazioni politiche, piú machiavellico di ogni Machiavelli, e faceva pompa dell'arte d'ingannare, e con tutto ciò non aveva sentore della

politica effettiva, che è meno complicata e assai piú pieghevole ed abile; e anche il Lemaître ammette che, in questa parte, egli era « *fort candide* ». Ma chi non eccede nelle cose che ama? chi non è in esse, a volte, troppo candido, di quella candidezza o semplicità che nasce ad una con l'entusiasmo e con la fede? La stessa sua inesperienza nella politica reale, il semplicismo e l'esagerazione con la quale se la veniva immaginando, sta a confermare il vigore del suo affetto per l'ideale dell'uomo politico, in cui per lui si condensava e grandeggiava quello dell'uomo ponderante e deliberante. Come si rimena egli, sempre, nel pensiero e sulle labbra, la *raison d'état* e *les maximes d'état*! Parole e formole che (si sente bene) lo sommuovono, lo edificano e lo mandano in estasi ammirativa.

La libera determinazione e il sottomettersi a pieno alla ragione, al dovere, all'utilità obiettiva, alla convenienza — e non già lo spirito di adulazione cortigiana — lo induceva a guardare con la medesima estasi ammirativa i personaggi altolocati e, al sommo della piramide, i monarchi. Non li ammirava già perché possono tutto, e molto meno perché possono godere di tutto, ma, per contrario, perché, per uffizio, disciplina e tradizione, sono adusati a sacrificare i privati affetti e a condursi per motivi superiori agli individuali. Anche i re hanno un cuore, anch'essi sono aperti alle dolci insidie dell'amore; ma essi, meglio di ogni altro, sanno come importi condursi. « . . . *Je suis reine et dois régner sur moi: Le rang que nous tenons, jaloux de notre gloire, Souvent dans un tel choix nous défend de nous croire, Jette sur nos désirs un joug impérieux, Et dédaigne l'avis et du cœur et des yeux* ». E altrove: « *Les princes ont cela de leur haute naissance, Leur âme dans leur rang prend des impressions Qui dessous leur vertu rangent leurs passions; Leur générosité soumet tout à leur gloire...* ». Amano, sí, come accade a tutti, ma non per questo, come

il volgo, si lasciano andare all'allettamento dei sensi. « *Je ne le cèle point, j'aime, Carlos, oui, j'aime; Mais l'amour de l'État, plus fort que de moi-même, Cherche, au lieu de l'objet le plus doux à mes yeux, Le plus digne héros de régner en ces lieux* ». La stessa radice ha la sua predilezione per la storia, soprattutto per la romana, che era stata per lunga elaborazione ideale, — già nella Roma dell'Impero e piú ancora nel Rinascimento e nel post-rinascimento, e finanche nelle scuole dei Gesuiti, — trasformata in una storia esemplare di virtú civili, di sacrificî, di eroismi, di grandiosità volitiva. Che questa predilezione fosse affatto diversa, anzi opposta, alla conoscenza storica e al cosiddetto « senso storico », ci risparmiamo di dimostrare, perché tale questione, e i congiunti elogi fatti al Corneille come « storiografo », sono da considerare ormai antiquati.

Con questi accenni e schiarimenti, sono belli e additati, o almeno adombrati, i legami storici dell'ideale corneliano, la sua preparazione e genesi, che per una parte è da cercare, come si è detto, nella teoria e nella pratica del Rinascimento, attinente alla politica e all'uffizio del sovrano o principe; e, per l'altra, nell'etica dello stoicismo, che ebbe grande uso nella seconda metà del Cinquecento, e non meno che altrove in Francia. L'immagine del Corneille si attornia, quasi naturale complemento, nella nostra fantasia, di tutti quei volumi, dai barocchi frontespizî istoriati, che allora vedevano la luce in ogni parte d'Europa, dei moralisti, dei machiavellici, dei tacitisti, dei consiglieri circa l'arte di ben condursi in corte, dei casisti gesuiti: di Botero e di Ribadeneyra, di Sanchez e di Mariana, di Valeriano Castiglione e di Matteo Pellegrini, di Gracián e di Amelot de la Houssaye, di Balzac e di Naudée, di Scioppio e di Giusto Lipsio: insomma, si direbbe, di un'intera e cospicua sezione tra quelle che componevano la biblioteca del manzoniano Don Ferrante, l'« intellettuale » del Seicento.

Tale letteratura e la storia stessa del tempo (dalle guerre di religione ai torbidi della Fronda) sono state opportunamente e più volte ricordate a proposito della ispirazione poetica che è propria del Corneille, e, in verità, si offrono spontanee a chiunque abbia notizia del particolare pensiero e del particolare costume che dominò nelle varie età della società moderna. E dispiace perciò che, per fastidio della spiegazione ovvia e sola in questo caso vera, si siano andate a pescare diverse e remote origini in un oscuro determinismo di razza o di regione, additando nel Corneille « un'energia che viene dal settentrione », cioè dalla germanicità che produsse Lutero e Kant, o anche dal paese che un tempo occuparono i suoi antenati normanni, i pirati scandinavi che sbarcarono sotto la guida di Rollone; o più prosaicamente (se il precedente ghiribizzo è personale del Lemaître, questo lo ripetono tutti) ritrovando il carattere della sua poesia nella sottigliezza e nello spirito di litigio del normando, e dell'avvocato o magistrato che egli era.

Nemmeno ha molta verità il ravvicinamento consueto tra il suo ideale e la teoria del Descartes (di cui, del resto, per incongruenza cronologica, non sarebbe in nessun caso derivazione o ripercussione), potendosi tutt'al più concedere che nell'uno e nell'altro fossero elementi comuni, come provenienti entrambi da uno stesso fondo di cultura, dalla già mentovata morale stoica, e in genere dal culto della saggezza. Nel Descartes, come poi nello Spinoza, la tendenza era verso il superamento delle passioni mercé l'intelletto o la mente pura, che col conoscerle e pensarle le discioglie e dissipa, laddove nel Corneille il superamento era tutto da compiere mercé lo sforzo della volontà. E la *raison* del Corneille ha un accento diverso da quella del Descartes, che non era la ragione ponderante e deliberante, ma la ragione rischiarante, sicché lui, e non il tra-

gico di *Cinna* e di *Rodogune*, fu il maestro spirituale e il simbolo del nuovo secolo.

La storicità dell'ideale corneliano non importa che il suo valore sia ristretto ai tempi dell'autore e debba ritenersi tramontato col passar di quei costumi e di quelle dottrine, perché ogni tempo esprime, in forme storicamente determinate, la verità umana ed eterna, e dà forte rilievo a particolari aspetti o momenti dello spirito. L'idea della volontà deliberante ha potuto, in diversi tempi o in questa età in cui viviamo, ritrarsi ai secondi piani, perdersi quasi nello sfondo, soverchiata da altre forze e da altri aspetti piú urgenti della realtà; e nondimeno serba un perpetuo vigore, e ritorna in perpetuo nella mente e nell'animo, mercé i filosofi e i poeti e mercé l'intreccio stesso della vita, che ne fa risentire l'importanza e la bellezza. Di quale efficacia essa sia dotata attesta la storia del costume, del patriottismo, dello spirito morale, dello spirito militare in Francia, che ha trovato e ritrova ancora uno dei suoi sostegni e uno dei suoi propulsori nelle tragedie corneliane; nelle quali, come i tirannicidi del Rinascimento nelle *Vite* di Plutarco, educò il proprio sentire la eroica, la tragica Carlotta Corday, attuando nella propria persona una di quelle figure volitive pronte ad ogni sbaraglio, una di quelle « *aimables furies* », che il suo grande antenato aveva con tanto compiacimento delineate in carte. Riesce inconcepibile che si sia osato raccostare e confondere creature come queste, dal sublime e meditato sforzo volitivo, con gli impulsivi e deboli esseri vagheggiati dai filosofi ed artisti della volontà di potenza, dallo Stendhal al Nietzsche, i quali toglievano volentieri a modello gli sciagurati ospiti dei bagni criminali.

Dall'ideale che si è descritto tutta la vita del Corneille, tutta la sua lunga opera fu dominata e governata con costanza e con coerenza che rifulgono a chi la esamini nei

particolari. Tentò da giovine varie corde, la senechiana tragedia di orrori (*Médée*), la commedia bizzarra (*L'illusion comique*), il dramma romanzesco avventuroso e spettacoloso (*Clitandre*), le commedie di amori e d'intrighi; ma già in questi lavori, e specialmente nelle commedie, si scorgono molteplici segni della tendenza ad effigiare la volontà nella sua particolare modificazione come volontà di proposito e di scelta. Dopo il suo noviziato (nel qual periodo è in parte da comprendere il *Cid*, che è piuttosto un tentativo che un'attuazione, piuttosto un inizio che un termine), procedette rettilineo e con sempre maggiore risolutezza e consapevolezza. Ed è un pregiudizio, nato da considerazione estrinseca o certo poco acuta, quella che pone un distacco tra il *Cid* e le posteriori opere, come usarono lo Schlegel, il Sainte-Beuve e molti altri, stranieri e francesi, rammaricandosi che il Corneille avesse abbandonato dipoi il genere spagnuolo e medievale e cavalleresco, cosí confacente alle sue disposizioni generose e grandiose e immaginose, e cosí promettente pel romantico avvenire, e si fosse rinchiuso nel mondo greco-romano e nella tragedia politica. Del *Cid* (come già si è mostrato di passaggio) torna impossibile affermare l'originalità e la bellezza sempre che lo si ponga a paragone e a gara con la drammatica spagnuola e col modello direttamente offerto al Corneille da Guillen de Castro; e, se non proprio la bellezza, una sorta di originalità si rinviene certamente nell'elemento corneliano che corrode la popolare epicità del modello e le sostituisce lo studio delle situazioni deliberative. Le quali, armoniosamente verseggiate, spiegano per gran parte la fortuna che il dramma incontrò in una società che era solita a dibattere le « questioni d'amore » (come si chiamarono dal periodo trobadorico alla Rinascenza), e quelle dell'onore e della cavalleria, e delle sfide e dei duelli; ma, per un'altra parte, la ragione della fortuna provenne indubbiamente da quanto

in esso persisteva, a tratti o in nube, dell'ardore e della tenerezza del dramma originario, e che commosse gli spettatori e li fece innamorare di Chimène: « *Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue* ». Pure quelle parole tenere e quelle espressioni forti, belle per sé prese, si avvertono alquanto estranee nella nuova forma del dramma; e c'è del vero nella bizzarra uscita del Klein: che « in quell'atmosfera riempita di esalazioni da *antichambre* non vi è tanta elettricità cidiana, tanta materia di drammatico-elettrici schiaffi, da produrre una guanciata di così patetica forza e conseguenza » quale fu la *bofetada*, che nel dramma spagnuolo il conte Lozano impresse sul volto del decrepito Diego Laynez. E del vero c'è anche nel giudizio dell'Accademia, che il soggetto del *Cid* sia « difettoso nella parte essenziale » e « inverisimile »; beninteso, non perché tale fosse presso Guillen de Castro, o che un soggetto ossia una bruta materia possa essere per sé stesso buono o cattivo, verisimile o inverisimile, poetico o impoetico, ma perché difettoso e discordante era diventato nell'elaborazione e nel raffinamento del Corneille. Rodrigo, Jimena, doña Urraca sono anime semplici, spontanee, quasi fanciullesche, proprie dell'eroico popolare; e Chimène e Rodrigue e l'Infante sono spiriti riflessivi e dialettici, e, poiché il loro nuovo atteggiamento psicologico non bene si accorda col vecchio fare, Rodrigue e il padre sembrano a volte ciarlatani vanagloriosi, e Chimène, a volte, persino ipocrita, e l'Infante insipida e superflua. Anche quando il Corneille, nel *Don Sanche d'Aragon*, fece ritorno al « genere spagnuolo », lo caricò di riflessioni e di ponderazioni e di deliberate risoluzioni, e non mirò al pittoresco, come poi i romantici, ma alla dialettica e alla sottigliezza. Che tutto ciò, per un altro verso, rappresenti anche una superiorità, si deve riconoscere: una superiorità non già nell'effetto artistico ottenuto, ma nella mente e nella cultura, una piú progredita e piú complessa umanità.

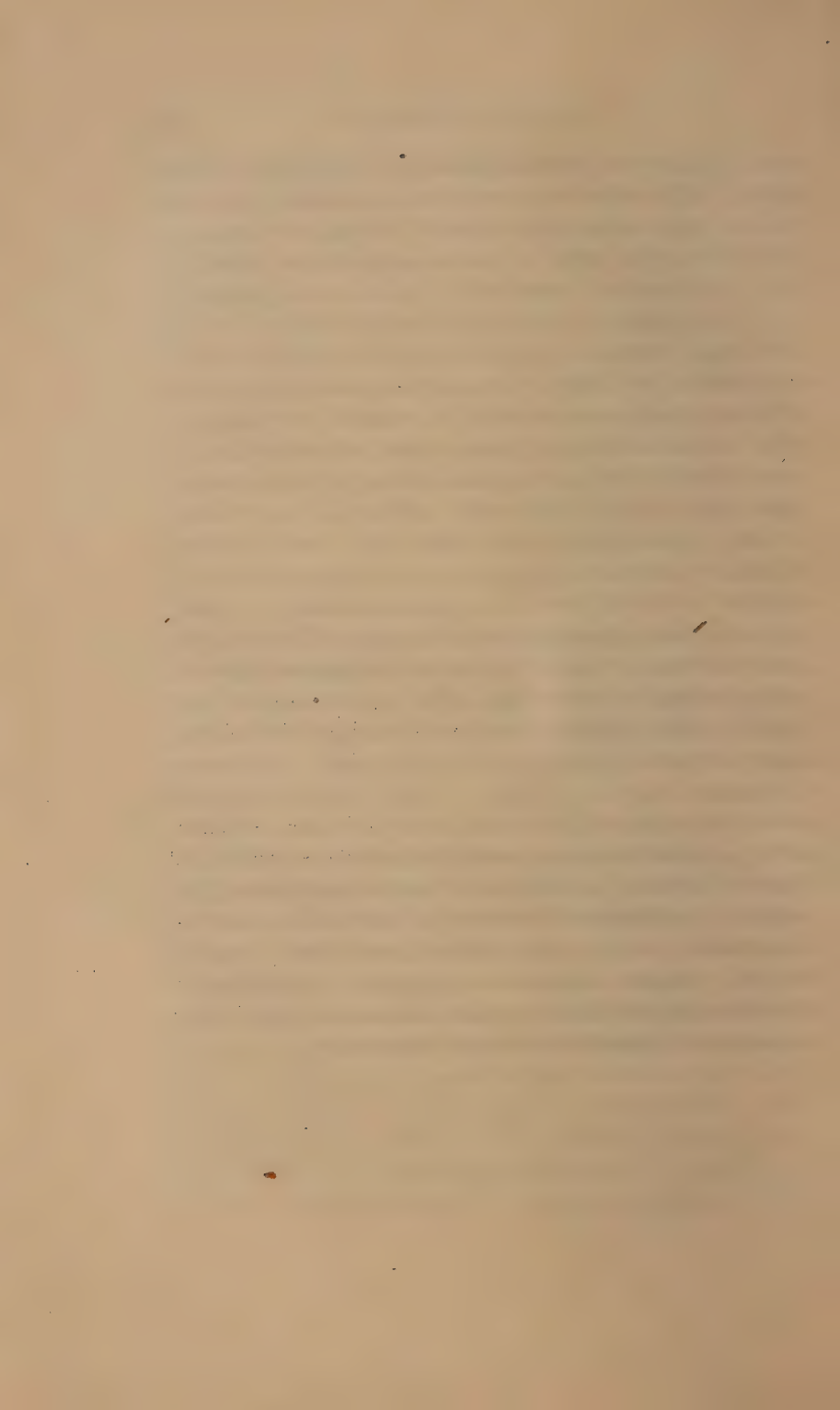
Cosicché il *Cid* è da considerare veramente opera di transizione, transizione all'*Horace*, il quale a uno studioso tedesco è parso non altro sostanzialmente che il *Cid* stesso, riformato dopo le censure degli avversarî e dell'Accademia, che il Corneille nel suo profondo sentí giuste, almeno in certa misura. Ma è anche pregiudizio porre distacco tra le quattro tragedie cosiddette principali, il *Cid*, l'*Horace*, il *Cinna* e il *Polyeucte* — il gran « quadrilatero corneliano », elogiato in anfanante prosa dal Péguy, — e le posteriori, quasi che il Corneille avesse nelle seguenti cangiato maniera e preso a perseguire un nuovo ideale, la « tragedia politica ». Lasciando per ora in disparte la questione del maggiore o minore valore artistico, è certo che egli, sostanzialmente, non cangiò mai maniera; che nell'*Horace* non c'è punto il senso della feroce santità patria di una società primitiva; nel *Cinna*, non c'è la sognata tragedia della sazietà o della *lassitude*, onde sarebbe stato preso il sanguinario Augusto; nel *Polyeucte*, non c'è ombra del fervore, dell'ebbrezza e del fanatismo di una religione nascente, ma, come ben diceva lo Schlegel, « una fede costante e ferma piuttosto che un vero entusiasmo religioso »; che in esse quattro non regna « *le cœur* », laddove nelle posteriori regnerebbe solo « *l'esprit* », ma in tutte esse c'è già, dal piú al meno, la « tragedia politica », nel senso intrinseco di una rappresentazione di calcoli e ponderazioni e risoluzioni, e spesso altresí in quello, piú appariscente, di affari di Stato. E tali forme di rappresentazioni, nonostante il disfavore del pubblico e dei critici che chiedevano cose diverse, continuano, incuranti, ferme, ostinate, approfondendo sempre meglio sé stesse, spogliandosi di elementi estranei, giungendo alla perfezione che era a capo della loro linea; come può vedersi in una delle ultimissime, nella *Pulchérie*, per la quale l'autore, per il mezzo successo o l'ombra di successo che aveva

ottenuto, si rallegrava dicendo che « non c'è sempre bisogno di seguire i dirizzoni del secolo per farsi ascoltare sulle scene »; e poco innanzi si era compiaciuto col Saint-Évremond per l'approvazione che gli aveva data circa la parte secondaria da assegnare nelle tragedie all'amore, « passione troppo carica di debolezze per esser dominante in un dramma eroico ». Di questa costanza nello svolgimento fu colpito il Voltaire, che nella conclusione al suo comento si sentiva astretto a notare, non senza meraviglia e contrastando all'opinione corrente: « Egli scriveva molto inegualmente, ma non so se avesse un genio ineguale, come si dice; perché lo vedo sempre, nelle sue opere migliori e nelle peggiori, intento alla solidità del ragionamento, alla forza e alla profondità delle idee, quasi sempre più dedito a dissertare che a commuovere, ricco di espedienti anche negli argomenti più ingrati, ma di espedienti spesso poco tragici, scegliendo male i suoi soggetti dall'*Œdipe* in poi, inventando intrighi ma piccoli, senza calore e senza vita, e cercando d'illudere sé stesso nei suoi ultimi lavori ». Ma non s'illudeva, e piuttosto si conosceva, ed era esso stesso, autore, un personaggio che aveva deliberato e si era, una volta per tutte, risoluto.

Il vigore di questa risoluzione e la compattezza dell'opera che ne venne fuori non sono diminuiti, ma anzi ricevono risalto dal notare che il Corneille possedeva altre attitudini e fonti d'ispirazione, di cui non fece uso o assai piccolo, e che lasciò in abbandono. Certo, il poeta che verseggiò, collaborando col Molière, la deliziosa *Psyché*, avrebbe potuto, se avesse voluto, entrare nelle grazie di quei « *doucereux* » e « *enjoués* », ch'egli disprezzava. E tra le sue poesie sparse ve ne sono di argute e di tenere e di malinconiche; e in alcune parti della parafrasi dell'*Imitazione* e in qualche altro componimento morale e sacro, un afflato religioso, che si desidera nel *Polyeucte*;

nelle sue giovanili commedie, un'osservazione della vita, che si riempie di partecipazione affettiva e prenunzia quello che sarà poi il dramma borghese. Accenniamo in particolare ad alcuni personaggi e scene della *Galerie du Palais*, della *Veuve* e della *Suivante*; a certe figure di ragazze da maritare, docili alle risoluzioni dei genitori, e di madri che portano ancora nel cuore quanto un tempo loro costasse quella sottomissione e non vogliono abusare del potere che ora hanno sulle figliuole; a certi ritrovamenti trepidi d'innamorati che erano stati divisi e che, nella beatitudine delle loro espansioni, sono fastidiosamente interrotti dal sopravvenire dei loro parenti ed amici, dalla realtà prosaica (« *Ah! mère, sœur, ami, que vous m'importunez!* »); a certe psicologie tra odiose e dolorose, com'è quella di Amaranthe, la ragazza povera di buona famiglia, che, data per compagna a una ragazza ricca e non superiore a lei né per avvenenza né per spirito e grazia né per sangue, arde d'invidia e le lotta contro copertamente, procurando di strapparle il fidanzato, e, vinta alfine, scaglia amare parole contro la società e distilla velenose maledizioni.

« *Curieux* », « *étonnant* », « *étrange* », « *paradoxal* », « *déconcertant* » dicono a volta a volta i critici il personaggio di Alidor, nella *Place Royale*; e il Corneille stesso, nell'esame che poi scrisse del suo lavoro, lo chiamò « *extravagant* ». E tutti hanno giudicato « molto corneliano », « corneliano puro », quel radicale amatore della propria libertà, che, innamorato, ha paura dell'amore, perché minaccia di tôrgli l'interiore libertà, e cerca perciò, con inganno, di buttare in braccio ad altri la donna amata e di lui amantissima, e non gli riesce, e, abbandonato alfine dalla donna stessa che si rende monaca, invece di rimanere addolorato, o almeno almeno mortificato, inneggia alla sua buona fortuna. Infatti, il Corneille, nonostante quel

tardivo epiteto che gli appioppa di « *extravagant* », non lo volge in beffa nella commedia, non lo condanna, non lo critica, e anzi, nella dedicatoria, — indirizzata a un anonimo signore, che potrebbe essere anche il suo signor sé stesso, — approva la teoria che in Alidor si rappresenta. « Da voi ho appreso — egli scrive — che l'amore di un onest'uomo dev'essere sempre volontario; che non deve mai amare in un punto ciò che non si possa non amare; che, se si giunge a tal estremo, si tratta di una tirannia, di cui bisogna scuotere il giogo; e che, infine, la persona amata ci deve avere tanto maggior obbligo pel nostro amore quando esso è effetto della nostra scelta e del suo merito, che non quando viene da un'inclinazione cieca, sforzata da qualche ascendente di nascita a cui non possiamo fare resistenza ». Ma lo sconcerto e la perplessità, che quel dramma induce, hanno origine in ciò, che al Corneille non ancora era venuto fatto di reprimere e sopprimere gli affetti spontanei, e perciò egli getta la creatura del suo ideale in mezzo a creature che hanno membra piú molli e sangue piú caldo e tumultuoso, e che amano e soffrono e si disperano, com'è Angélique: le quali renderebbero negativo e stravagante quell'ideale, se il poeta per sua parte non lo pensasse e sentisse come affatto serio e positivo. Il dramma è percorso perciò in ogni sua parte da una sottile incrinatura, e manca di fusione e di unità nel suo motivo fondamentale: che è, senza dubbio, grave difetto, ma difetto che accresce evidenza al documento psicologico in esso contenuto, dell'assoluto potere che nel Corneille veniva acquistando l'ideale della volontà deliberante.

III

Meccanicità della tragedia corneliana.

L'ideale della libera volontà formava, dunque, la reale e viva passione di quest'uomo nemico delle passioni; perché alla passione niun vivente può sottrarsi e solo può cangiarne l'oggetto passando dall'una all'altra. E non ben meditata è da tenere la comune sentenza, che definisce il Corneille ingegno intrinsecamente prosaico, raziocinatore, casista. Se fosse stato casista, par chiaro che avrebbe composto libri di casistica: alla quale impresa non gli mancavano certo sollecitazioni e incoraggiamenti nella letteratura ammirata e richiesta ai suoi tempi; e, invece, si aggirò sempre nel mondo della poesia, e, durante tutta la vita, sin presso ai settant'anni, badò a comporre drammi. Egli non era casista, sibbene un innamorato della casistica: due cose tanto diverse quanto l'amore per immagini e racconti di guerra e l'esser effettualmente uomo di guerra, il perpetuo aggirarsi con la fantasia nel mondo degli affari, dei commerci e delle speculazioni (come soleva, per esempio, Onorato di Balzac), e l'essere, in realtà, uomo d'affari. E neppure può dirsi semplice ingegno da poeta didascalico, se anche sovente disserti in versi, perché non la passione dell'insegnare lo dominava, ma quella assai diversa di ammirare e presentare all'ammirazione la potenza e i trionfi

della libera volontà. Ciò non hanno inteso quei filologi che si sono messi pazientemente a ricostruire in sistema la *Staats-idee*, il concetto che il Corneille aveva dello Stato, della monarchia assoluta, del re, della legittimità, dei ministri, dei sudditi, e via, senza considerare che in lui tutte queste cose non stavano punto come politica dottrinale, ma come forme e simboli di un puro atteggiamento dello spirito, che egli carezzava e idoleggiava.

Tutt'altro è il quesito che si deve muovere, non sul fatto della forte passionalità nel Corneille, sul quale non dovrebbe cadere dubbio, ma sulla natura e sul grado e tono di quella passione: cioè, se la passione, che è certamente condizione necessaria di poesia, fosse in lui cosí conformata e trovasse tali compensi e freni da piegarsi docile alla poesia e aprirle libero campo. È risaputo che la soverchiante passione, il dolore che fa ammutolire, l'amore che fa delirare, impediscono il sogno del poeta, l'elaborazione artistica, il culto della forma perfetta, la gioia della bellezza; e c'è una disposizione passionale che ha del pratico, alla quale piú importa corporificare i fantasmi prediletti per formarsene sfogo e incentivo che non approfondirli poeticamente e idealizzarli nella contemplazione.

Non sembra si possa negare che qualcosa di questo genere intervenisse al Corneille, leggendo le cui opere, mentre si riceve costante l'impressione, che già si è detta, di serietà e severità, si sveglia talvolta, vagamente, anche un'altra, che somiglia a quella che c'inquieta alla presenza di uomini presi e fissi in un'idea. Innanzi alla prepotenza del suo affetto pel deliberare e risolvere torna qualche volta alla memoria la figura dell'aristofaneo Filocleone: di Filocleone, che era « filieliaste », cioè in preda al furore del giudicare, τοῦ δικάζειν, e che il figliuolo rinserrava sotto chiave, ed egli discendeva dalla finestra per correre al tribunale e soddisfarvi il suo vital bisogno di amministrare giustizia!

La conseguenza che ebbe nel Corneille l'eccesso della pratica passionalità, l'esclusività di questa sua passione, fu che egli non amò, o disdegnò di amare, ogni altra cosa al mondo, si disinteressò intimamente di tutta la restante vita: cioè, non la superò nel suo ideale, nel qual caso sarebbe rimasta intorno ad esso fremente e vivente sebbene combattuta e repressa, ma la discacciò o tagliò via di netto. Fece come chi, per amore esclusivo alla figura del corpo umano, abolisca il paesaggio, il cielo, l'aria, il fondo del quadro, sul quale e dal quale la figura sorge e con cui si lega, pur distaccandosi in rilievo; e si restringa a disegni di corpi e di atteggiamenti. Abolita ogni altra vita, il Corneille si trovò innanzi solamente una serie di situazioni deliberative, vigorosamente sentite, calorosamente espresse, cantate a pieno petto, energicamente e pur decorosamente gesticolate.

Con tale restrizione agli atteggiamenti volitivi, quale tragedia, quale dramma, quale rappresentazione, insomma, poteva ottenersi in cui entrassero qualità varie di affetti e perciò svariate figure di personaggi, riunite e armonizzate tra loro da gradazioni e sfumature? Il ponte di passaggio a questo pieno e largo rappresentare mancava o era stato abbattuto. Era possibile solo una sequela di liriche deliberative, di magnifiche perorazioni, di alte sentenze, talora staccate, talora anche a dialogo e a duetto, una teoria di statue solennemente atteggiate e drappeggiate e di stilizzate enormi figure da mosaici bizantini. C'è chi (il Lanson) ha in certo modo avuto un barlume di questa intrinseca impossibilità, scrivendo, a proposito del *Nicomède*, che il Corneille, « superbo di aver fondato una nuova sorta di tragedia, senza terrore né pietà, con l'ammirazione come motivo, non si avvedeva che la fondava sul vuoto; perché quanto piú la volontà è pura, tanto meno la tragedia sarà drammatica, essendo drammatiche per l'appunto le disfatte,

o le semidisfatte, o le lente e faticose vittorie della volontà, i combattimenti incessanti ». Ma ha stimato, d'altra parte, che almeno una volta, *par un coup de génie*, il Corneille avesse intessuto, sul dato della pura volontà, una perfetta tragedia, appunto il *Nicomède*, una sola, l'unica che si potesse mai fare, e che non era dato ripetere una seconda volta; perché « tutte le altre opere del Corneille sono drammatiche esattamente in ragione che la volontà si discosta dalla perfezione e per virtú degli elementi che ne la discostano: la bellezza drammatica del *Cid*, del *Polyeucte*, del *Cinna* è data da quanto vi si mischia di passione, cooperante o contrastante alla volontà degli eroi ». Ma i « colpi di genio » non sono miracoli e non rendono possibile l'impossibile; né dal *Nicomède* differiscono sostanzialmente le altre tragedie sopraricordate del Corneille, nelle quali gli elementi passionali si sentono stranieri e alquanto stridenti (come nel *Cid*), o sono apparenti e convenzionali.

Apparenti e convenzionali: perché la mancanza del ponte di passaggio vietava che, poeticamente, il Corneille costruisse con le sue situazioni volitive le rappresentazioni della vita, a cui esse per sé non conducevano; ma non si opponeva a un'altra sorta di costruzione, intellettualistica o pratica che si dica. Dalle situazioni volitive da lui ideate e dalle loro antitesi egli dedusse altre situazioni e altre antitesi, e cosí procedendo formò un sembiante di rappresentazione della vita; e lo ridusse nel tempo stesso allo schema del dramma, che egli si era venuto congegnando in mente, in parte con lo studio degli antichi, e soprattutto di Seneca, e in parte dei tragediografi italiani del Cinquecento, e in altra parte con quello degli spagnuoli e dei suoi predecessori francesi, non senza consultare, seguendoli o modificandoli, i precettisti italiani e francesi, e il tutto regolando col senso che egli aveva dell'effetto teatrale e delle forme che dovevano gradire agli spettatori francesi a quei tempi.

Questa struttura di tragedia, con le sue antitesi e coi suoi parallelismi, coi suoi espedienti per far camminare e arrestare e terminare l'azione, è stata qualificata, e lodata o biasimata, come di grande perfezione « logica »; ma, a dir vero, la logica, che è la vita del pensiero, non ha nulla da vedere coi pesi e contrappesi delle macchine, che hanno la vita fuori loro, cioè nell'intelligenza e nella mano che le ha costrutte e le mette in moto. È stata anche paragonata, da altri, alle architetture e in genere alle forme mirabilmente proporzionate dell'arte italiana della Rinascenza; ma anche in questo paragone è da credere che si prescinda dal significato intimo delle opere che cosí si richiamano, e si badi solo alla loro configurazione esterna, in quanto è misurabile ed esprimibile in rapporti matematici. Senza fare ricorso né alla logicità né all'architettura, noi abbiamo detto esattamente lo stesso quando abbiamo notato che quella struttura non nasceva dall'interno, cioè dalla vera ispirazione poetica del Corneille, ma le sorgeva accanto, per l'inconsapevole bisogno pratico di foggiare un telaio o una cornice su cui o in cui distendere la serie delle situazioni volitive, vagheggiate dalla fantasia del poeta. Era cosa poeticamente frigida, incoerente ed assurda, ma praticamente coerente e razionale, come ogni « meccanismo ». Parola, quest'ultima, che non è pronunziata qui per la prima volta dalla nostra irriverenza, ma che si ritrova in coloro che hanno discorso del Corneille, e che non si sono potuti astenere dal parlare della sua « *mécanique théâtrale* », e del « *système fermé* » della sua tragedia, nel quale « *s'opère, par un jeu visible de forces, la production d'un état définitif appelé dénouement* ».

Ciò posto, ben si comprende che chi si faccia a guardare questo congegno con l'aspettazione di trovarvi la morbida, pastosa, sensuosa e passionale rappresentazione della vita, ricca di palpiti, irrorata di lacrime, cosparsa

di travagli e di dolcezze, che si sente nel dramma shakespeariano o anche nella tragedia sofoclea, rimanga deluso, e chiami falsa l'arte del Corneille, laddove forse dovrebbe chiamare fallace la propria aspettazione. Ma è strano che per controperare a quella delusione, si cerchi dimostrare che il congegno non è congegno ma carne e sangue, che il telaio non è telaio ma pittura, pari a quelle del Tiziano o del Rembrandt; e, mettendo ora da banda i paragoni, che la pseudotragedia o lo pseudodramma del Corneille sia dramma e tragedia schietta, che le sue intellettualistiche deduzioni, i suoi pratici ritrovati siano moti lirici e rappresentino la verità del cuore umano. Tale è la stortura della critica da noi criticata in principio, la quale per solito prosegue col negare cose evidenti: per esempio, che il Corneille, per bocca dei suoi personaggi, ragioni invece di esprimere e di porre in azione il proprio sentire nel modo che le situazioni, se fossero poeticamente elaborate, richiederebbero. Al Voltaire, che comentava il famoso *couplet* di Rodoguna: « *Il est des nœuds secrets, il est des sympathies...* », col dire: « Il poeta parla sempre di lui, e sempre in sentenze; la passione non si esprime a questo modo », il Faguet risponde che a questo modo, cioè sotto forma d'idee generali, la gente suol esprimersi quando è in condizione di calma: come se la questione potesse risolversi come un appello alla comune realtà della vita, quando invece si tratta di poeticità, ossia della situazione tragica, che per sé esclude in certi casi i *couplets*, ancorché bellissimi.

Eppure gli stessi, che cosí sofisticano mal difendendo, osservano altra volta che, se non tutte, molte o parecchie delle tragedie corneliane sono « melodrammi », e che al melodramma l'autore tendeva sempre piú nel corso del suo svolgimento o della sua decadenza che fosse. Può darsi che, cosí dicendo, usino senza ben ponderarla e in

modo vago la parola « melodramma », e intendano con essa un dramma d'intrighi, di sorprese, di scotimenti e di riconoscimenti; ma se invece l'hanno usata nel vero senso o se la loro lingua è stata istintivamente piú giusta del loro pensiero, poiché « melodramma » importa appunto un dramma che sta non per sé ma per la musica, un telaio o un canovaccio, essi vengono a riaffermare la costruttura affatto estrinseca della tragedia corneliana.

Altra conferma di questa estrinsecità è in un certo che di comico che non di rado pare avvertire o che addirittura risuona in quelle azioni pseudotragiche. Del *Cid*, tra l'altro, è stato domandato o ricercato se fosse tragedia o commedia, senza giungere a conclusione sicura: perché, infatti, il comico vi è involontario, simile a quello che si introduce in taluni dei piú pomposi ed enfatici melodrammi del Metastasio. Vero è che si cita come sublime la risposta di Don Diego al re, che non vuol permettere sull'istante il nuovo duello per dar un po' di riposo al Cid, dopo la grande battaglia vinta da costui sui Mori e della quale ha fatto lungo e trionfale racconto: « *Rodrigue a pris haleine en vous la racontant!* »; ma sarà poi proprio peccaminoso il sorriso che, all'udirla, si accenna sulla piega delle labbra di coloro che non sono impegnati ad ammirare ad ogni patto? E quella furiosa Emilia, che, alla fine del *Cinna*, in due e due fanno quattro, si sente passare via dal petto tutti i propositi in lei radicati, tutto l'odio di cui bruciava, quasi al modo che un mal di stomaco sparisce per l'opera di un calmante, e si afferma già diventata tutto l'opposto di prima? « *Ma haine va mourir, que j'ai cru immortelle; Elle est morte, et ce cœur devient sujet fidèle, Et prenant désormais cette haine en horreur, L'ardeur de vous servir succède à sa fureur* ». E il Curiazio, che è messo nel caso di dire madrigalescamente alla sua fidanzata Camilla: « *D'Albe avec mon amour j'accordais la que-*

relle; Je soupirais pour vous, en combattant pour elle; Et s'il fallait encor que l'on en vînt aux coups, Je combattrais pour elle en soupirant pour vous »? Ma non insistiamo su questo non sempre evitabile scivolare nel comico, che è naturale effetto della « meccanicità » del dramma corneliano, ed è conforme, del resto, alla teoria che spiega il comico come « *l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie* » (Bergson).

Conviene insistere, invece, sopra un'altra forma di comico che è stata scoperta in lui, che non sarebbe piú involontaria e riprovevole, ma coerente e lodevole: quella che metterebbe capo alla commedia di carattere o di costume, alla commedia psicologica e politica. Il Brunetière diceva perfino, tra lo scherzoso e il serio: « Il *Cid*, *Horace*, *Cinna* e *Polyeucte* mi danno assai impaccio. Se non fosse per questi quattro, direi che il Corneille è innanzi tutto e fondamentalmente poeta comico, e poeta comico eccellente. Ed è la pura verità: ma come dirla quando ci sono il *Cid*, *Horace*, *Cinna* e *Polyeucte*? Queste quattro tragedie m'impacciano assai! ». E si vengono notando e illustrando le « scene di famiglie » sparse nelle sue tragedie, e il fraseggiare prosaico e di conversazione che tanto spiaceva al Voltaire, e l'assenza completa, che è in talune di esse, di tragicità, di quella materiale, cioè fatta di sangue e morte, e il prevalere della rappresentazione etica sulla patetica, al modo della commedia menandrea e terenziana. Con tutto ciò, la definizione del Corneille come poeta comico si ammirerà come arguta e ingegnosa, ma non persuaderà mai come vera: nessuna di quelle sue tragedie è commedia, perché non è accentuata come tale. Il Corneille, per la stessa ragione che non poteva ottenere la rappresentazione poetica della vita, perché non superava l'unilateralità del suo ideale immergendolo nella pienezza delle cose, non poteva darne la rappresentazione comica o etica,

perché non superava lo spettacolo della vita, e con essa il suo stesso ideale, col vederlo *sub specie intellectus*, nei suoi limiti esterni ed interni. Non gli era riuscito il tentativo nell'Alidor della *Place Royale*, e non gli riuscí mai piú, posto anche che lo rinnovasse. In effetto, non lo rinnovò, e l'ethos che si venne assai spesso sostituendo al pathos nella struttura delle sue tragedie, era anch'esso naturale conseguenza della loro meccanicità, onde, perduta la guida del motivo poetico iniziale, esse ondeggiarono sovente tra l'enfasi e la freddezza osservatrice, tra l'eloquenza e la prosa, tra lo stilizzamento dei caratteri e certe determinazioni realistiche.

Questo ibridismo, che ha condotto talvolta a sminuire il Corneille a poeta di osservazione e di comicità, piú di solito, per un altro verso, lo ha fatto assai innalzare di statura e d'importanza, e lumeggiarlo e descriverlo come un « romantico tendenziale », o addirittura uno « Shakespeare francese », se anche uno « Shakespeare in ceppi ». Veramente del romantico, nella concezione cioè e nel sentimento della vita, in lui non è proprio nulla; e meno di nulla dello Shakespeare, la cui opera sorse da assai piú larga, e certo diversissima, sfera d'interessi spirituali. Ma poiché « romanticismo » e « Shakespeare » forse qui stanno a indicare semplicemente la poesia, è da ammettere che egli è un poeta che non si esplica a pieno o si esplica male, senza la libertà, senza la simpatia, senza l'abbandono, necessarî alla poesia, e che stringe la sua ispirazione in un congegno di azioni e di reazioni, di parallelismi e di convenzioni, che possono ben chiamarsi, rispetto alla poesia, « ceppi ».

Ma sono ceppi, in ogni caso, che egli stesso, per la conformazione del suo spirito, pone a sé stesso, ceppi che foggia e salda nel suo animo e non già impostigli dalle regole, dalle convenzioni, dalle costumanze che vigevano

nella società contemporanea, come si ripete a torto, lamentando gli avversi tempi nei quali gli toccò poetare. A quale poeta possono porsi ceppi dall'esterno? Il poeta spezza quegli ostacoli o vi passa attraverso o li gira, o finge di piegarvisi o vi si piega anche, ma solo in cose secondarie e quasi indifferenti. Perciò le dottrine e dispute sulle tre unità, sui caratteri tragici, sul modo di ottenere la purgazione o catarsi, hanno bensí non piccola importanza per chi indaghi la storia delle idee estetiche e critiche, e del loro formarsi e accrescersi e progredire con lotte che ora sembrano ridevoli e un tempo furono serie; ma non ne hanno alcuna come elemento di giudizio sopra una poesia. Il Corneille non si ribellò contro le cosiddette regole perché non provava bisogno di quella ribellione; e le accettò o vi si accomodò, perché, avendo trattato meccanicamente la tragedia, gli giovava, o non gli noceva, tener conto delle regole meccaniche, che i costumi e i precetti letterarî e teatrali avevano fermate.

Per tale ragione, quella sorta di struttura teatrale poté non solo essere tollerata ma finanche piacere e riscuotere lode e plauso e ammirazione dal pubblico contemporaneo, che in essa non cercava veramente la gioia del rapimento poetico, ma un vario diletto, piú o meno raffinato, rispondente a certe sue vaghezze e bisogni spirituali; e poté poi, e può ora, riuscire insopportabile, perché i diletti di un tempo, per l'abilità e per gli espedienti e le ingegnosità, per il bel favellare cortigiano, per certi gesti di moda, per le galanterie da romanzi pastorali ed eroici, per le punte, per le antitesi, pei madrigali, non sono piú i diletti nostri, e l'arte di passione o realistica, come la chiamano, è il modello che rifulge in tutte le menti, al posto dei vecchi modelli di gusto scolastico, accademico e cortigiano. Ma, sotto l'aspetto della poesia, tutto ciò che concerne quella struttura e quel congegno è indifferente; e, in questo indifferente,

non è il caso di stare a discriminare le parti ben congegnate e le mal congegnate, gli espedienti abili e gl'inabili, le « scene » bene annodate e quelle che hanno del riempitivo, gli « atti » che corrono e quelli che si trascinano, i « finali » piú o meno felici, come usano quei critici, che superstiziosamente ammirano (direbbe il Flaubert) l' « *arcane théâtral* ». Ciò che veramente importa, non è il telaio, ma quel tanto di poesia, che vi è sopra trapunto.

IV

La poesia del Corneille.

La poesia del Corneille, o quel tanto di poesia che era in lui, sta tutta nella lirica delle situazioni volitive: dibattiti, propositi, solenni professioni di fede, energiche dichiarazioni di volontà, orgogliose ammirazioni per la propria fermezza incrollabile. Qui bisogna cercarla, e non già nella trama dell'azione drammatica o nel carattere dei singoli personaggi; perché solo un affetto, che sia penetrazione simpatica della vita in tutte le sue forme, genera quelle creature calde di passione, spontanee di moti e di parole, che s'insinuano agili o s'impongono possenti alla nostra fantasia, e vi grandeggiano e ci si fanno famigliari quasi le avessimo realmente incontrate e vissuto con loro, le creature di Dante, di Shakespeare o di Goethe. Certo, la lirica del Corneille, che sembra esclusiva ed unilaterale, non sarebbe lirica e poesia, se fosse davvero e sempre esclusiva ed unilaterale; e sebbene essa, discacciando le altre passioni, non possa produrre il dramma nel senso che si è definito, non le discaccia per altro in modo cosí totale e radicale che non se ne senta come il ribollimento, sia pure remoto, nel ritmo di quelle vigorose e severe asserzioni volitive. L'altezza stessa di quel ritmo segna l'alto grado dello sforzo vitale, che esso rappresenta ed esprime.

Saranno le situazioni corneliane (per continuare nel paragone di sopra iniziato) disegni e non pitture, o pitture, come le chiamano, di disegno e non di colore; ma anche in tali pitture c'è, com'è noto, una particolare virtú pittorica, anch'esse son opere d'amore, e non si lasciano confondere coi disegni indirizzati a fini intellettuali, con le illustrazioni di concetti o di cose reali, coi disegni prosaici.

E tutti, in verità, hanno sempre cercato e cercano il fiore dello spirito corneliano, la bellezza della sua opera, nelle singole situazioni, ossia nei singoli « luoghi ». I comentatori, che si adoprano ad esporre e a far gustare i suoi drammi, — mentre vi trovano poca materia di analisi sul genere di quelle che si conducono per altri poeti, dei quali si procura ripensare caratteri e azioni movendo dal motivo poetico che è nel fondo, — si sentono come liberati da un impaccio quando passano ai singoli brani, e subito dicono allora, come uno degli ultimi, il Faguet: « *Il y a de beaux vers à citer* ». Anche nelle recite teatrali non persuadono e non piacciono gli attori che si sforzano d'interpretare quelle tragedie sul modello del realismo romantico, ma quegli altri che le stilizzano alquanto; e, nel seguire le cantanti declamazioni dei monologhi, delle esortazioni, delle invettive, delle sentenze, dei *couplets*, ci si sente sollevare e trasportare in una sfera superiore, appunto come accade nel canto e nella musica.

Le creature corneliane, nella loro piena e corporea vita, sono inafferrabili, e di rado e appena mostrano qualche tratto del loro viso umano, fanno udire qualche grido di sdegno, e rientrano rapide nell'astratto, sí che non si riesce a cogliere neppur un lembo di veste sfuggente, pure rimanendo nell'anima una lunga eco delle loro sfolgoranti parole. Il vecchio padre degli Orazî sostiene i figliuoli, nel conflitto in cui sono gittati tra gli affetti di famiglia e l'imperioso dovere verso la patria, col solenne mònito:

« *Faites votre devoir et laissez faire aux Dieux* ». Il giovane Curiazio al giovane Orazio, che, inflessibile come un sillogismo, tira la conseguenza che il posto di combattimento, assegnato loro da Roma ed Alba, li ha resi nemici e perciò egli non lo conosce piú, non conosce piú l'amico e il congiunto, — mormora con le lacrime nella gola: « *Je vous connais encore et c'est ce qui me tue* »; ed esclama, amaramente rassegnato all'ineluttabile distacco ed all'ostilità: « *Telle est notre misère!....* ». Emilia — altra creatura costrutta con molle d'acciaio scattante, — a un tratto rivela tutta l'immensa superbia del suo cuore superbo; e a Massimo il quale le propone la fuga, offesa piú che nel suo sentimento morale nell'orgoglio di donna che non ottiene il tributo di eroismo che reputa spettarle, grida in volto, con un grido che è uno schiaffo: « *Tu oses m'aimer et tu n'oses mourir!* ». Al nobile Surena par facile, par poco dare la vita per la sua donna, e vuole « *toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir!* »; ed Antioco (nella *Rodogune*), scoprendo tutt'intorno a sé insidie, si piega al morire, indirizzando il pensiero all'ombra dolente del fratello, che gli è stato similmente ucciso: « *Cher frère, c'est pour moi le chemin du trépas....* »; e Tito si sente penetrare dalla malinconia del dí fuggente, dal senso della labilità umana:

Oui, Flavian, c'est affaire à mourir.
La vie est peu de chose; et tôt ou tard, qu'importe
Qu'un traître me l'arrache, ou que l'âge l'emporte?
Nous mourons à toute heure ; et dans le plus doux sort
Chaque instant de la vie est un pas vers la mort.

Le parole che esprimono la morte sono sempre nel Corneille quelle di cui l'accento è piú schietto e la risonanza piú profonda. Giova forse lasciare il « *Moi* » di Medea e il « *Qu' il mourût* » del vecchio Orazio agli sdilinquimenti

ammirativi dei retori; ma ridiciamo tra noi e noi le parole della sorella di Eraclio (nell'*Héraclius*), macerata dalla sorte, sempre sul punto di morire e sempre pronta al morire:

> Mais à d'autres pensers il me faut recourir:
> Il n'est plus temps d'aimer alors qu'il faut mourir...

E ancora:

> Crois-tu que sur la foi de tes fausses promesses
> Mon âme ose descendre à de telles bassesses?
> Prends mon sang pour le sien; mais, s'il y faut mon cœur,
> Périsse Héraclius avec sa triste sœur!

E quella con cui essa arresta netto il tiranno, che ha preso a minacciarla:

> . . . Ne menace point, je suis prête à mourir.

O, infine, le dolcissime di Euridice (nel *Suréna*):

> Non, je ne pleure pas, madame, mais je meurs.

Queste parole di morte formano come le punte estreme della volontà risoluta, della volontà feroce, *usque ad mortem*. Ma le altre, nelle quali si svolgono e si effigiano le situazioni volitive e si asserisce la determinazione, sono, come si è detto, la propria e normale, se pur singolare, poesia del Corneille, e si gustano a pieno sempre che non si stia a domandare se sono o no convenienti in bocca ai personaggi che dovrebbero agire e non analizzarsi e definirsi, e se sono o no necessarie per lo svolgimento del dramma. La loro poesia è in quell'analizzare, in quell'appassionato definirsi, in quel comporre le pieghe della propria veste decorosa, e scolpire la propria persona in istatua.

Vediamone qualche esempio, togliendolo dalle meno lodate e note tragedie, perché è forse giunto il tempo di farla finita con la cosiddetta decadenza o esaurimento del

Corneille, col suo rimbambimento (onde, secondo alcuni, egli, nella sua maturità, sarebbe tornato al periodo fanciullesco e pre-cidiano), e con l'eccessiva e non poco affettata e convenzionale esaltazione del famoso « quadrilatero », del famoso blocco con le quattro facce dell'onore (*Cid*), del patriottismo (*Horace*), della generosità (*Cinna*) e della santità (*Polyeucte*). In quelle quattro tragedie popolarissime c'è sovente una pompa, un'enfasi, un apparecchio, un colorito rettorico, di cui il Corneille si venne poi spogliando, per farsi sempre piú nudo, della nudità austera dello spirito: e ciò è forse non solo costanza e coerenza di logico svolgimento, ma progresso d'arte sulla via della propria perfezione, che gli consigliò di abbandonare i soggetti troppo patetici. A ogni modo, se anche non si voglia addirittura capovolgere il giudizio tradizionale, è da insistere che quelle quattro tragedie, al pari delle posteriori, non son da leggere dall'amatore di poesia se non in modo antologico, nei singoli luoghi belli, e che siffatti si trovano in numero non minore e di bellezza per lo meno pari, sebbene talvolta meno accarezzati nei particolari della forma, anche nelle altre tragedie, alcune piú e altre meno teatralmente felici.

Pulcheria è l'ultima e una delle piú mirabili condensazioni corneliane della forza deliberante. Al principio del dramma, cosí ella manifesta il suo sentire all'amato giovane Leone:

> Je vous aime, Léon, et n'en fais point mystère:
> Des feux tels que les miens n'ont rien qu'il faille taire.
> Je vous aime, et non point de cette folle ardeur
> Que les yeux éblouis font maîtresse du cœur,
> Non d'un amour conçu par les sens en tumulte,
> À qui l'âme applaudit sans qu'elle se consulte,
> Et qui, ne concevant que d'aveugles désirs,
> Languit dans les faveurs et meurt dans les plaisirs:

Ma passion pour vous, généreuse et solide,
A la vertu pour âme et la raison pour guide,
La gloire pour objet et veut, sous votre loi,
Mettre en ce jour illustre et l'univers et moi.

È chiaramente la lirica dell'anima giunta al pieno possesso di sé, dell'anima riboccante d'affetti, ma che sa quali siano tra essi i superiori e quali gl'inferiori, ed ha appreso a reggersi e ad amministrarsi, e conduce con mano sapiente e forte la nave tra le onde infide, e sente come propria nobiltà quella che altri chiamerebbe freddezza e disumanità. Si noti quella *folle ardeur*, quei *sens en tumulte*, pronunziati con disprezzo e quasi con ribrezzo, quell'inferno additato nell'anima che si lascia trascinare *sans qu'elle se consulte*; e la visione della triste mollezza di quegli affetti, ciechi ed egoistici, che si corrompono e consumano in sé stessi, rialzata dal contrasto con la propria passione razionale, *genéréuse et solide,* dalle parole solenni di *vertu*, di *raison*, di *gloire*; e l'apoteosi finale, che colloca ai piedi dell'uomo amato, e degnamente amato, la propria persona e il mondo tutto.

E Pulcheria, eletta imperatrice, si consulta di nuovo con sé stessa, e riconosce che quel suo amore per Leone è ancora inferiore, non ancora abbastanza puro, e si determina a soffocarlo perché riviva diverso, in forma pienamente razionale:

Léon seul est ma joie, il est mon seul désir;
Je n'en puis choisir d'autre, et je n'ose le choisir:
Depuis trois ans unie à cette chère idée,
J'en ai l'âme à toute heure, en tous lieux, obsédée;
Rien n'en détachera mon cœur que le trépas,
Encore après ma mort n'en répondrai-je pas.
Et si dans le tombeau le ciel permet qu'on aime,
Dans le fond du tombeau je l'aimerai de même.
Trône qui m'éblouis, titres qui me flattez,

Pourriez-vous me valoir ce que vous me coûtez?
Et de tout votre orgueil la pompe la plus haute
A-t-elle un bien égal à celui qu'elle m'ôte?

E concede cosí alla fralezza umana lo sfogo di un rimpianto, un rimpianto quale può uscire dalle sue labbra, pieno di forza e carico di risolutezza nella passione, e nel tempo stesso nobile, misurato e dignitoso. Dopo di che, la dirittura del suo raziocinare e del suo volere procede oltre, inesorabile. Leone non sarà suo sposo, perché la sua scelta dev'essere, e parere, dettata dal solo bene dello Stato, e cadere sopra un uomo che ella non ama d'amore ma che darà a Roma un imperatore temuto e rispettato. Una lotta si era impegnata tra lei e una parte di sé stessa, tra il tutto e la parte, ed ella ha risottomesso la parte al tutto e le ha assegnato l'uffizio che le spetta: obbedire.

Je suis impératrice et j'étais Pulchérie.
De ce trône, ennemi de mes plus doux souhaits,
Je regarde l'amour comme un de mes sujets;
Je veux que le respect qu'il doit à ma couronne
Repousse l'attentat qu'il fait sur ma personne;
Je veux qu'il m'obéisse, au lieu de me trahir;
Je veux qu'il donne à tous l'exemple d'obéir;
Et, jalouse déjà de mon pouvoir suprême,
Pour l'affermir sur tous, je le prends sur moi-même.

L'amore è assoggettato cosí alla mente, o, come si diceva nelle scuole del tempo, con terminologia di origine stoica, alla « potenza egemonica ». Pulcheria si è con tutta l'anima, non solo con l'esteriorità degli atti, elevata e conformata all'idea dell'imperatrice: è già tutta imperatrice, in sé stessa e perfino contro sé stessa. E all'altezza del suo proposito vorrebbe innalzare il giovane amato, togliendolo al fiacco rimpianto, disposandolo veramente in un mistico matrimonio di volontà superiori. Quale disprezzo

per il sentimentalismo, che tenta introdursi dove non gli spetta, e per le « lacrime », per la « vergogna delle lacrime »!

> La plus ferme couronne est bientôt ébranlée
> Quand un effort d'amour semble l'avoir volée;
> Et pour garder un rang si cher à nos désirs
> Il faut un plus grand art que celui des soupirs.
> Ne vous abaissez pas à la honte des larmes;
> Contre un devoir si fort ce sont de faibles armes;
> Et si de tels secours vous couronnaient ailleurs,
> J'aurais pitié d'un sceptre acheté par des pleurs.

Nel leggere altrettali versi si amplia il petto, come innanzi a uomini che con la loro gravità di contegno e di parola v'inducano a gravità, e con la loro superiorità sul volgo vi facciano dimenticare l'esistenza del volgo, e vi trasportino in tale sfera dove il non compiere il proprio dovere sembra, non che vile, inconcepibile. Altra volta l'ammirazione sta per velarsi di pietà, ma tosto rifulge di nuovo e si dispiega trionfante, come nella giovane principessa Ildione (dell'*Attila*), che un trattato di pace permette alla scelta nuziale dell'aborrito re degli Unni, e, dove ella ricusasse quel legame, sciagure immensurabili cadrebbero sulla sua casa e sul suo popolo. Anch'ella ha il suo atteggiamento doloroso, ma di un dolore eretto e combattente:

> . . . Si je n'étais pas, seigneur, ce que je suis,
> J'en prendrais quelque droit à finir mes ennuis:
> Mais l'esclavage fier d'une haute naissance,
> Où toute autre peut tout, me tient dans l'impuissance;
> Et, victime d'état, je dois sans reculer
> Attendre aveuglement qu'on daigne m'immoler.

Il cuore freme, e si raffrena insieme, in quell'*esclavage fier*, e nello sdegnoso e sarcastico *qu'on daigne m'immoler*: la vittima ha già scrutato la situazione in cui si trova, il do-

vere che le incombe, la prospettiva di vendetta che le si apre per sé e per la sua gente, e ha già un suo terribile disegno. Simile a lei Rodelinda (nel *Pertharite*), sollecitata e assediata dall'usurpatore Grimoaldo che la vuole sposa e promette di dichiararsi tutore del figliuolo di lei e farlo erede del trono, — sospettando che a quel modo egli le torrà per intanto l'onore della fede coniugale, e potrà poi ucciderle il figliuolo, — entra in una determinazione orrenda: gli propone di ucciderle senz'altro, fin d'ora, quel figlio:

> Puisqu'il faut qu'il périsse, il vaut mieux tôt que tard;
> Que sa mort soit un crime, et non pas un hasard;
> Que cette ombre innocente à toute heure m'anime,
> Me demande à toute heure une grande victime;
> Que ce jeune monarque, immolé de ta main,
> Te rende abominable à tout le genre humain;
> Qu'il t'excite partout des haines immortelles;
> Que de tous tes sujets il fasse des rebelles.
> Je t'épouserai lors, et m'y viens d'obliger,
> Pour mieux servir ma haine, et pour mieux me venger,
> Pour moins perdre des vœux contre ta barbarie,
> Pour être à tous moments maîtresse de ta vie,
> Pour avoir l'accès libre à pousser ma fureur,
> Et mieux choisir la place à te percer le cœur.
> Voilà mon désespoir, voilà ses justes causes:
> À ces conditions prends ma main, si tu l'oses.

Il marito, Pertarito, che era stato creduto morto, è vivo, ritorna, cade prigione di Grimoaldo; e Rodelinda, nella temuta rovina, ferma il pensiero di vendicarlo o perire con lui. Ma quegli vede diversamente, oggettivamente, la situazione in cui si trova, lui e la consorte: la vede da re vinto, che china il capo alla decisione della sorte, riconosce il diritto del vincitore, e tiene sempre alta nell'animo l'idea della regia maestà. E le dice dunque con fer-

mezza e serenità, oltrepassando ogni affetto personale per considerare soltanto ciò che spetta al diritto e al dovere insieme di regnare:

> Quand ces devoirs communs ont d'importunes lois,
> La majesté du trône en dispense les rois;
> Leur gloire est au-dessus des règles ordinaires,
> Et cet honneur n'est beau que pour les cœurs vulgaires.
> Sitôt qu'un roi vaincu tombe aux mains du vainqueur,
> Il a trop mérité la dernière rigueur.
> Ma mort pour Grimoald ne peut avoir de crime:
> Le soin de s'affermir lui rend tout légitime.
> Quand j'aurai dans ses fers cessé de respirer,
> Donnez-lui votre main sans rien considérer;
> Epargnez les efforts d'une impuissante haine,
> Et permettez au Ciel de vous faire encor reine.

Parole diversamente regie, a riscuoterlo e fargli levare alta la testa, dice l'animoso e sagace Nicomede al padre titubante, che vuole accontentare Roma e la regina, mettere d'accordo l'amore e la natura, essere padre e marito:

> — Seigneur, voulez-vous bien vous en fier à moi?
> Ne soyez l'un ni l'autre. — Et que dois-je être? — Roi.
> Reprenez hautement ce noble caractère.
> Un véritable roi n'est ni mari ni père;
> Il regarde son trône, et rien de plus. Régnez;
> Rome vous craindra plus que vous ne la craignez.
> Malgré cette puissance et si vaste et si grande,
> Vous pouvez déjà voir comme elle m'appréhende,
> Combien en me perdant elle espère gagner,
> Parce qu'elle prévoit que je saurai régner.

E ascoltiamo per un istante la cristiana Teodora, alla quale è dato per grazia il tempo di scegliere tra l'offrire l'incenso ai numi e l'essere abbandonata ai soldati nel pubblico lupanare:

Quelles sont vos rigueurs, si vous les nommez grâce!
Et quel choix voulez-vous qu'une chrétienne fasse,
Réduite à balancer son esprit agité
Entre l'idolâtrie et l'impudicité?
Le choix est inutile où les maux sont extrêmes.
Reprenez votre grâce, et choisissez vous-mêmes:
Quiconque peut choisir consent à l'un des deux,
Et le consentement est seul lâche et honteux.
Dieu, tout juste et tout bon, qui lit dans nos pensées,
N'impute point de crime aux actions forcées;
Soit que vous contraigniez pour vos dieux impuissans
Mon corps à l'infamie ou ma main à l'encens,
Je saurai conserver d'une âme résolue
À l'époux sans macule une épouse impollue.

Ella si *balance* davvero, ma solo con la mente, nel bivio postole innanzi, e lo analizza, e formola la determinazione, rifiutando come peccaminosa la scelta e dell'offerta sacrilega e dell'ontoso supplizio, e rigettandola sugli indegni oppressori. È la risposta che sola conviene alla vergine cristiana, ferma a trarre in salvo la costanza nella fede e la pudicizia, la vera pudicizia, che è non solo della volontà, ma dello stesso desiderare. L'espressione del suo proposito ha tale andamento e si riveste di tali formole, — *le consentement, l'époux sans macule, l'épouse impollue*, — come se un teologo parli e pronunzî per sua bocca.

In Teseo (dell'*Œdipe*) parla il poeta, protestando contro una concezione che minaccia il fondamento stesso del suo spirito, perché offusca l'idea della libera scelta e fa vacillare la coscienza che l'uomo ha di potersi determinare secondo ragione: contro l'antica idea del fato, o piuttosto la moderna e rinnovata dottrina giansenistica della grazia:

Quoi! la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices,
Et Delphes, malgré nous, conduit nos actions

Au plus bizarre effet de ses prédictions?
L'âme est donc toute esclave: une loi souveraine
Vers le bien ou le mal incessamment l'entraine;
Et nous ne recevons ni crainte ni désir
De cette liberté qui n'a rien à choisir,
Attachés sans relâche à cet ordre sublime,
Vertueux sans mérite et vicieux sans crime.
Qu'on massacre les rois, qu'on brise les autels,
C'est la faute des dieux et non pas des mortels:
De toute la vertu sur la terre épandue
Tout le prix à ces dieux, toute la gloire est due:
Ils agissent en nous quand nous pensons agir;
Alors qu'on délibère, on ne fait qu'obéir;
Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite,
Que suivant que d'en haut leur bras la précipite!
D'un tel aveuglement daignez me dispenser.
Le Ciel, juste à punir, juste à récompenser,
Pour rendre aux actions leur perte ou leur salaire,
Doit nous offrir son aide et puis nous laisser faire...

Quale indignazione, quale rivolta di tutto l'essere a quel pensiero, che « *quand on délibère, on ne fait qu'obéir* »! E com'egli difende la libertà, non solo delle *vertus*, ma anche dei *vices*, la libertà *de nous laisser faire*!

Questa eloquenza della volontà e della libertà, questa declamazione cantante è la lirica vera, intima e sostanziale del Corneille; e non già i cosiddetti « pezzi lirici », che egli qua e là inseriva nelle tragedie e che sono liriche nel ristretto e formalistico senso scolastico, e sovente leziose come il monologo di Rodrigue, accompagnato da ritornello. È stato da altri mostrato, con accurata analisi, che a lui manca il lirismo o poesia dello stile; che la costruzione della sua frase è logica, coi « perché », i « ma » e i « dunque »; che eccede in sentenze e ignora del tutto la metafora, il pittoresco, la musicalità. Ma chi ha giudicato cosí, ha poi detto anche che la poesia di lui è, se non

nell'immagine colorata e nel suono musicale, certamente « nel ritmo, nella vibrazione larga o rapida della strofa che esplica o trasporta il pensiero » (Lanson): ossia ha confutato, con questa ammissione, la presupposta, angusta e meschina teoria circa la poeticità e il lirismo. Non meno fallace è l'altro giudizio che il Corneille sia poeta non per lo stile, ma per la concezione e pel significato delle sue opere: poeta latente, o poeta che si rivestiva di prosa. Ma poeti latenti, che non si manifestino nella forma poetica, non è dato nemmeno pensarli; e in verità il Corneille, dove sentiva da poeta, si esprimeva anche da poeta, senza metafore variopinte, senza morbidezza e gorgheggi musicali, con molte sentenze, con molte particelle congiuntive, avversative e dichiarative, senza quelle cose e in cambio con queste altre, perché quelle non gli bisognavano e queste sí; e il ritmo in lui lodato, quel ritmo onde il suo alessandrino suona assai diverso dal meccanico alessandrino degli imitatori e retori, è poi nient'altro che il suo spirito stesso, nobile e solenne, dibattente e deliberante, risoluto e imperterrito nelle razionali determinazioni fermate.

I piú avversi al Corneille sono stati sempre costretti a riconoscere in lui un residuo, che resisteva alla loro critica distruttiva. « Egli (diceva il Vauvenargues) si esprimeva talvolta con grande energia; e niuno ha tratti piú elevati, niuno ha lasciato l'idea di un dialogo cosí serrato e veemente, né ha dipinto in modo parimente felice l'inflessibilità e la forza d'animo che nascono dalla virtú. Anche dalle dispute, che io gli rimprovero, escono talvolta lampi che stupiscono, e battaglie che veramente innalzano i cuori; e, infine, benché gli accada di continuo di discostarsi dalla natura, si deve confessare che la dipinge ingenuamente e con gran vigore in molti luoghi, e solo in questi luoghi è ammirevole ». Il Jakobs, in un saggio che è una requisi-

toria [1], era pur costretto ad escogitare o mendicare ragioni esplicative di tanta fama, e ad elogiare le molte scene vivaci, i discorsi gravi, profondi, le espressioni alte, che sono sparse in quelle opere. Lo Schiller, che non lo gustava in niun modo, faceva eccezione per la « parte propriamente eroica », che era « felicemente trattata », benché soggiungesse che « anche questo ingrediente, in sé non ricco, era trattato con monotonia ». Lo Schlegel rimaneva colpito da certi brani e dallo stile spesso conciso e forte; il De Sanctis osservava che il Corneille era nel suo vero campo quando ritraeva la grandezza d'animo non nelle sue gradazioni e lotte, ma « come natura ed abito, nella sicurezza del possesso ». Un filologo tedesco, che, dopo avere sminuzzato le tragedie del « quadrilatero », giudica il Corneille « giurista e freddo uomo d'intelletto, pieno bensí di nobiltà e dignità d'animo, ma senza chiarezza sulle proprie attitudini e privo di originale forza creatrice », e dice che in nessuna parte delle sue opere si sente « il soffio del genio che si ride d'ogni calcolo », avverte, per altro, di prescindere in questo suo giudizio dallo splendido « linguaggio »: dal linguaggio, dal quale appunto, quando si discorre di genialità poetica, non sembra sia consentito prescindere.

Monotonia, certamente, si nota nelle figurazioni che il Corneille viene disegnando, ripetizioni di concetti e di schemi, analogie di procedimenti: per la qual parte si potrebbe costruire una *concordantia corneliana*, che forse non è stata ancora messa insieme sol perché sarebbe troppo facile, e, del resto, un ricco saggio ne ha offerto l'ora citato filologo, lo Steinweg. Ma anche la monotonia è da consi-

---

[1] Lo ricordo in nota, perché non lo vedo mai ricordato: si trova nei *Charaktere der vornehmsten Dichter aller Nationen... von einer Gesellschaft von Gelehrten* (Leipzig, Dyk, 1796), vol. V, parte I, pp. 38-138.

derare non propriamente difetto e povertà, ma cosa intrinseca all'indole di quella ispirazione austera, suscettibile di poche forme.

Non saprei più opportunamente chiudere questo discorso intorno al Corneille che col tradurre una pagina giovanile del Sainte-Beuve, contenente nient'altro che un'immaginosa comparazione, ma che a noi, che abbiamo compiuto ormai l'esame critico delle opere, dice assai più che il Sainte-Beuve stesso non sapesse dire nei varî suoi scritti critici sul Corneille, dove si dimostra ora incerto e oscillante, ora inchinevole a concedere ai giudizî tradizionali e agli entusiasmi convenzionali. Nuova prova, se occorresse, che altro è ritrarre sensibilmente l'impressione suscitata da una poesia, e altro intenderla e ragionarla. « Il Corneille — scriveva il Sainte-Beuve, — genio puro, incompleto, con le sue alte parti e i suoi difetti, mi rende immagine di quei grandi alberi, nudi, rugosi, tristi e monotoni nel tronco, e adorni di rami e di uno scuro verde solo alle loro cime. Sono forti, possenti, giganteschi, poco folti; un succo abbondante vi sale; ma non aspettate da essi né ricovero, né ombra, né fiori. Tardi mettono le foglie, si spogliano presto, e vivono a lungo mezzo dispogliati. Anche dopo che la loro calva fronte ha abbandonato le sue foglie al vento d'autunno, la loro natura vivace getta qua e là rami perduti e verdi germogli. Quando stanno per morire, somigliano, pei loro scricchiolii e gemiti, a quel tronco carico d'armi, al quale Lucano paragona il gran Pompeo ».

INDICE DEI NOMI

INDICE

III. — CORNEILLE